



Introduktion

översättningens paradox

Eksell, Kerstin Ingrid

Published in:
Naqd

Publication date:
2012

Document version
Tidlig version også kaldet pre-print

Citation for published version (APA):
Eksell, K. I. (2012). Introduktion: översättningens paradox. *Naqd*, 5-10.



نقد

Naqd

Tidsskrift for Mellemøstens litteratur
Nr 12 - 2012

Visst finns det hästar i Rub‘ al-Khālī

Specialnummer om LITTERÄR översättning FRÅN arabiska

Naqd, Tidsskrift for Mellemøstens litteratur. Nr. 12, 2012
Udgivet med støtte fra Johannes Pedersens Fond.

UDGIVES AF

Foreningen for Mellanösterns litteratur ved Avdelningen för Mellanösternstudier, Stockholms Universitet, og Carsten Niebuhr afdelingen, Københavns Universitet.

REDAKTION

Kerstin Eksell

ADRESSE

Naqd
Carsten Niebuhr afdelingen
Institut for Tværkulturelle og Religiøse Studier
Snorresgade 17-19, 2300 København S

TILRETTELÆGGELSE

Morten Hecquet

TRYK

Grafisk, Københavns Universitet

Udkommer én gang om året.
Løsnr.: 60 DKR plus porto

ISSN 1399-8811

Innehåll

5

KERSTIN EKSELL

Introduktion: översättningens paradox

11

ANDERZ HARNING

Arabiskt landskap förmedlat

17

MAHA SLEEM

Att översätta de arabiska orden för "och": navigering på strömt vatten

25

MARIE ANELL

Strävsamt sökande efter svårfångad ton

43

TETZ ROOKE

Språk från en annan planet: om översättarens ansvar

59

INGVAR RYDBERG

Moderna arabiska översättningar till svenska: en historik

69

KERSTIN EKSELL

Libanesiska äpplen: författare översätter sin kultur

87

OM FORFATTARNA

88

BIDRAG

KERSTIN EKSELL

Introduktion: Översättningens paradox

I sin klassiker "Palimpsests: La littérature en second degré" gör Gerard Génette en hisnande lärd och insiktsfull genomgång av olika litterära texter genom historien som kan karakteriseras som på något sätt sekundära, eftersom de har utformats under påverkan av en tidigare text, och hur dessa hypertexter omplanterar en tidigare hypotext och därvid förändrar den. Överflyttning ("transposition") är en av två huvudtyper för hypertexter.

Man överflyttar en text från ett språk till ett annat, säger Génette och fortsätter lite senare:

Översättning är den mest spridda typen av överflyttning ("transposition") och i vilket fall den mest synliga.¹

När nu just översättning är en så väsentlig form av texttransformation kunde man förvänta att Génette ägnade den stor uppmärksamhet. Men han gör tvärtom. Han konstaterar snabbt att översättningsproblematik är en vanskelig sak och inte hör hemma i denna hans redogörelse för hypertexter – hela frågan avfärdas på en halv sida av bokens totalt mer än fyrahundra.

Susan Basnett som däremot sysslar mycket just med översättningsproble-

matik har en annan och skenbart lika enkel definition av översättning: Översättning är, naturligtvis, en "rewriting" (återskrivning; nyskrivning?) av en original text, skriver hon ("Translation is, of course, a rewriting of an original text").² Här ligger tyngden nästan helt på själva processen (medan de olika språken glöms bort).

Det är nog så att ordet "översättning", liksom dess synonymer, anger en skenbar enkelhet men samtidigt rymmer en stor mångtydighet.

När Génette skriver att översättning är den mest typiska formen av en transponerad text ligger däri en paradox. Översättningen skall "överflytta" en text, det vill säga texten skall inte genomgå några andra ändringar än att skrivas på ett annat språk. Men just detta innebär nödvändigtvis en avgörande skillnad. Ett annat språk betyder total kontrast, inte total likhet. På så sätt är översättningen den hypertext som håller störst avstånd till sin hypotext.

Det är Susan Basnett väl medveten om. Sedan hon med en förenkling definierat översättning som "rewriting" fortsätter hon med att förklara att rewriting alltid

1 Génette 1982, eng. övers. s. 214.

2 Venuti: "The Translator's Invisibility", Introduction.

innebär manipulation: oavsett avsikterna speglar nyskrivningen oundvikligt begrepp, genrer, uttryckssätt, ideologier osv. på ett sätt som kan vara antingen nyskapande eller repressivt.

Bilden av en palimpsest är i hög grad giltig även för översättningen: den ursprungliga texten har förvisso skrapats bort och ersatts med en ny och den underliggande texten, som inte försvunnit, kan ännu spåras i den nya; den är ännu anad och förnimbar, bildar en särskild resonansbotten. Förhållandet mellan de två är inte som en kopia till sitt original, utan spänningen mellan två texter som är olika varandra men förekommer oskiljaktigt tillsammans.

Och själva originalet utgör också en slags hypertext, som bl. a. Maurice Blanchot har påpekat³: Författarens egen text är en återgivning av existerande material som han har samlat och bearbetat till en ny textur, med samma fruktbara spänning mellan det beskrivna objektet som den ursprungliga texten, och den nya författade texten. Här ger översättningen ännu ett betydningslager som i sin tur kan framhäva eller reducera spänningen mellan de två föregående.

Den text som skall översättas består av en massa, sprängfylld av energi, som på något sätt skall frigöras och tämjäs för att bli förståelig på det nya språket.

Det är översättaren som har att utföra detta uppdrag. Redan den kände arabiske översättaren och vetenskapsmannen Ḥunayn ibn Ishāq på 800-talet visste vad arbetet krävde (långt innan Eugene Nida hittade termen "dynamisk ekvivalens"). Det går inte, sade Ḥunayn på ett ungefär, att överföra ord för ord, konstruktion för konstruktion, man måste bryta ner originaltexten och bygga upp den igen på ett sätt som både är lojalt, så långt möjligt, mot originalet och samtidigt förståeligt på det nya språket. Inte bara förståeligt utan också njutbart, får man tillägga angående litterära texter, för här tillkommer ett estetiskt element.

Paradoxen blir överväldigande tydlig för den som sysslar med översättning. Det skenbart enkla, att överflytta ett budskap, upplöses i ett oändligt spektrum av valmöjligheter. Översättaren sällar snabbt bort många av dem och väljer efter läggning och förmåga bland dem som återstår. Det finns översättningar som erkänns som litterära verk i sig – i andra har översättaren snubblat och gått vilse i det förrädiska gränslandskapet mellan två språkområden.

Översättaren är själv en paradox, maktlös eller maktfull beroende på perspektivet: ofta osynlig, kritikerna glömmar honom, läsaren tänker inte på honom. Men likt Aladdins ande i flaskan kan han svälla upp till ett molns storlek om man varseblir honom och hans arbetsprocess, för trots sin osynlighet är

3 Se citat från Blanchot 1971 och 1990:84 I Venuti: "The Translator's Invisibility", s. 307f.

han en mäktig person. Hans översättning blir ju avgörande för mötet med en källtext som man inte kan förstå direkt på egen hand.

Inte minst gäller det översättningar från arabiska till europeiska språk (inklusive svenska). Gapet mellan de båda kulturerna skall överbryggas, redan det kräver specialkunskaper hos översättaren. Rent tekniskt är den arabiska meningsbyggnaden mycket stel och de arabiska ordens semantiska laddning ofta vag. Orden blir beroende av stöd från varandra. Översättningarna får lätt en tunn legering av något främmande över sig, resterna av denna arabiska bundenhet som översättaren egentligen aldrig helt lyckas spränga bort från språket. I det gamla bibelspråket, också överfört från ett semitiskt källspråk, hebreiskan, har hinnan patinerats och ingår i en färgrik inhemsk folklig tradition, men den effekten uteblir hos moderna texter.

Ett problem av annan art utgörs av den arabiska retoriska traditionen som i modern tappning tillåter våldsamma blandningar av ordfält i bildspråket och stapling av starka känslouttryck; en överlastad dekorationseffekt. Sådan litteratur är enligt min uppfattning faktiskt inte översättningsbar⁴. Kritikerna brukar här tillgripa ett desperat medel, de börjar tala om "en annan estetik", så

är man kvitt problemet. Men det finns moderna arabiska författare som avstår från denna tradition och arbetar för ett enklare och mer effektivt språk – dem bör vi söka efter.⁵

Översättning av arabisk litteratur är på experimentstadiet. Inte nog med att avståndet till arabiskan är så stort, dessutom saknar vi ännu rutiner för många fasta uttryck och återkommande konstruktioner, och bakgrund och förutsättning för enskilda översättare varierar mycket. "Varje översättare producerar en ny arabisk författare", säger en god vän till mig.

Bristande medvetenhet om den nödvändiga självständigheten gentemot källspråket karakteriserar ofta moderna översättare från arabiska: En översättning (inte i Sverige) av en text med en "annan slags estetik" beskrevs i recensionen som gjord "med alla konstigheterna bibehållna". Översättaren har inte förstått att hålla avståndet mellan de båda språken.

Litteraturkritikern har möjlighet att notera översättningens kvalitet men han väljer ännu rätt ofta att låta översättaren vara osynlig. Istället kan han låta sin skarpa röntgenblick borra sig rakt igenom den osynliga översättningen till källtexten, som till exempel

⁵ Äldre kanoniska verk av typ Koranen kan naturligtvis inte reduceras till entydighet genom översättning; de är till sin natur mångtydiga och måste så förbli, som t.ex. i Zettersthéns fina Koranöversättning, utgiven med kommentarer av Christopher Toll.

⁴ Peter Englund använder denna term i en intervju: "Peter Englund om Nobelpriset: 'Vad missar vi?'" i Svensk Bokhandel, 2010-10-06.

i en recension av Miral al-Tahawis bok "Gömslet" där det heter att författaren "har en särpräglad och intensiv berättarröst".⁶ Eller Salim Barakats senast översatta bok "Geometrisk andar" där det heter om författaren: "Hans språk är som vanligt formfulländat."⁷

Trots otacksamma arbetsvillkor – ett motspänstigt textmaterial, ett fåtal tappra små förlag⁸, undermålig betalning och en kritikerkår som saknar kunskaper i arabisk litteratur, finns det nu ändå en handfull översättare i Skandinavien, de flesta i Sverige, som gör en välbehövlig insats för förståelsen av arabisk litteratur och kultur, flera än som fanns för tjugo år sedan. Naqd har bett några av dem att komma med synpunkter på översättning från arabiska. Här följer resultatet. Mycket mer kan skrivas i detta ämne och det kommer förhoppningsvis.

När det handlar om kulturöversättning som här, mötet mellan två väsensskilda kulturer, är det användbart att utvidga begreppet "översättning". Man överflyttar en text från ett språk till ett annat men vad är en "text" och ett "språk"? I stället för "text" talar Anthony Pym om *meaningful materiality*.⁹ Och ett språk kan vara vilket teckensystem, till och med vilket teck-

en som helst, om vi följer Roman Jakobsons definition av *intersemiotisk översättning*.¹⁰ I sin vidaste bemärkelse blir allt språkbruk en översättning av något, en upplevelse eller en figur som uttrycks i ett annat medium. Kulturöversättning diskuteras numera som ett inkluderande begrepp efter till exempel Bhahba och Even-Zohar¹¹, där den sociala kontexten (med rätta) spelar stor roll. Här har jag valt att begränsa termen översättning för att ge bidragen bättre samlad tyngd. När ett glas god arak töms tillsammans med nylagad kubbeh i en libanesisk roman så är det ett sätt att översätta livsbejakande libanesisk kultur för den västerländske läsaren. Ivan Aguélis lugna ljusfyllda bilder av egyptiska gator och hus översätter den islamiska sufismens förtätade mystik. Författaren Claes Hylinger, den svenske översättaren av Mulla Nasruddins kluriga orientaliska visdom, skildrar i en av sina reseskisser en scen från en by i norra Syrien, där han efter att ha druckit arabiskt kaffe i otvungen atmosfär läser upp den arabiska texten på en tändsticksask:

Kunde jag arabiska? Nja, bara lite, försäkrade jag. Läkaren höll fram en tändsticksask. "Läs här! Vad står det här?"

"An-nar", läste jag. "Elden."

De skrattade häpet och utbytte men-

6 Den begåvade översättaren heter Mats Andersson.

7 Den översatta texten framställd av Jonathan Morén.

8 Framförallt Hesham Haharis Alhambra, samt Mona Hennings Dar Muna, Tranan och Leopard.

9 Pym 1992.

10 Jakobson (1959) 2004.

11 Se t. ex. om kulturöversättning i Pym 2010.

ande blickar som om jag hade utfört ett förbluffande trick.¹²

Hylinger översätter upplevelsen av ett ögonblicks omedelbara och totala möte mellan honom själv och de främmande.

Översättning presenteras här, utöver i sin smalare betydelse, som en process av överflyttning och förmedling mellan arabisk och europeisk kultur, där översättarna besitter professionalism, och där översättningen förutsätter en riktning från något existerande källmaterial till en annan litteratur, enligt Anthony Pym's avgränsning av översättning som innehållande åtminstone de två komponenterna professionalitet och "secondness".¹³ Aktuell libanesisk litteratur får representera den arabiska förmedlingen till väst. Och för en svensk litterär återgivning av upplevelser i arabvärlden står min gamle reskamrat Anderz Harning, från vars dikt om

öknen även titeln på detta nummer av Naqd hämtats. Hans texter ger en vision om att kulturerna kan igenkänna varandra.

Språk används ofta i världen för att stärka nationella och sociala identiteter, och språklig mångfald ses som en tillgång. Långt ifrån att vara på väg att utplånas befäster till exempel arabiskan sin ställning. I kommunikationen med andra språkområden uttrycker man sig på sitt eget språk och litar på att översättaren och tolken skall överflytta budskapet på ett så fullständigt sätt som möjligt. Häri ligger ytterligare en av översättandets paradoxer: ju större vikt som fästes vid det egna språket, desto mer nödvändiga blir översättningarna, desto viktigare översättarnas roll. Globalismen medför både gränsöverskridning och markering av befintliga gränser. I detta expanderande gränsområde kommer översättaren att spela en allt större roll.

¹² Hylinger 1988, s. 44

¹³ Pym 2000.

Bibliografi

GÉRARD GENETTE: "Palimpsests: La littérature en second degré." 1982.
Eng. övers. Ch. Newman & Claude Doubinsky. Lincoln /London. University of
Nebraska Press 1997.

CLAES HYLINGER. "Kan han läsa?" Ur "Nya dagar och nätter." Stockholm 1988.

ROMAN JAKOBSON: "On linguistic aspects of translation." In: "The Translation
Studies Reader." Ed. L. Venuti. 2. Ed. London/New York, Routledge (1959) 2004,
ss. 138-143.

ANTHONY PYM: "Exploring Translation Theories." Routledge, New York 2010.

ANTHONY PYM: "Negotiating the frontier: Translators and intercultural in
Hispanic history." St. Jerome 2000.

ANTHONY PYM: "Translation and Text Transfer. An Essay on the principles of
Intercultural Communication." 1992. Frankfurt am Main, Peter Lang.

LAWRENCE VENUTI: "The Translator's Invisibility. A History of Translation."
Routledge, London /New York 1995.

ANDERZ HARNING

Arabiskt landskap förmedlat¹

När författaren Anderz Harning gick bort 1992 var han mest känd för sin kritik av svensk byråkrati och andra makthavare i landet och för sina romaner med självbiografisk bakgrund om ett barn i Hälsingland under andra världskriget. Han var också globetrottern som skrev om resor runt om i världen, från Central- och Sydeuropa till Stilla Havet. Under tio år stod hans krönika varje torsdag på Dagens Nyheters Namn&Nyttsida: här blandade han sitt häcklande av myndigheterna med finstämda personliga upplevelser.

Hans sista kåseri var infört i DN samma dag han dog, den 23 april 1992, och hade ringts in av honom själv från sjukhuset dagen innan. Det handlade om en festlig kväll i Jordanien år 1970.

Anderz kom första gången till arabvärlden våren 1970. Hans brev hem till mig vittnar om en slags kulturchock, ett omtumlande möte med nutida historia som han inte förutsett. Och mitt i informationsflödet förmedlas ett intensivt intryck av det jordanska landskapet:

Det blev två halvårslånga uppehåll i Beirut, våren 1970 och våren 1973, och

flera resor därefter, bland annat till Emiraterna och till Kairo. Anderz skrev de första artiklarna i svensk press om modern arabisk litteratur, och när Naguib Mahfouz fick Nobelpriset 1988 kunde Anderz skriva ett initierat kåseri om honom, som en av de få i Sverige som kände till den författaren.

I två noveller, "Klashnikov" och "Huset som Ahmed byggde", har Anderz gått in i palestiniernas öde och förmedlat deras bundenhet vid sin jord på sitt eget litterära språk.

Han ville skildra människans personliga mod inför förtryck och utsatthet.

Dessutom var han, som han själv kallade det, en stor landskapsätare. Han kom att färdas en lång väg från sin barnoms norrländska gammalskog där ljuset silas genom granarna. Till sist hamnade han på Arabiska halvön och i dess mest ogästvänliga ökentrakt, Det Tomma Hörnet, al-Rub' al-Khālī. Denna resa företog han första gången från hemmet på Majorsgatan i Göteborg, fördjupad i läsningen av Vilhelm Thesigers bok "Arabian Sands".²

1 Ett kollage sammanställt av mig, med min inledande kommentar och med utdrag ur privata brev och publicerade texter. Jag anslöt mig själv till Anderz i Beirut i slutet av mars (*Kerstin Eksell*).

2 Författaren Claes Hyllinger har i sin bok "Utan ärende" (Stockholm 2010) publicerat en utförlig och fängslande essä om Thesiger som även innehåller en unik personlig intervju med denne märklige engelsman.

Det visade sig att beskrivningen av just detta landskap, Det Tomma Hörnet, skulle bli Anderz' litterära och personliga testamente. Den 30 april 1992 fanns en artikel av Niklas Rådsröm på DN:s Namn&Nyttsida med titeln "Anderz Harning - enl. uppdrag". Anderz hade några år tidigare överlämnat ett papper med en dikt till Niklas Rådström och bett denne att publicera diken efter hans bortgång.

Den som känner till förislamisk ara-

bisk poesi ser hur fullständigt dikten passar in i de gamla nomadpoeternas tradition.³ Men den innehåller ett nytt perspektiv; den skildrar en mental resa till Landet Bortom som Anderz alltsedan barndomen önskat komma till - nästan framme hann han skicka ett sista resebrev på vägen.

3 Jämför t.ex. Tarafa: "Nomadens ode över livets flyktighet." Översättning från arabiska av Hesham Bahari, Alhambra 2011.

Ur brev från 1970

Söndag (1 mars):

Anlände hit natten till igår efter den ruskigaste bussfärd jag någonsin varit med om ... I alla händelser gjorde vi sträckan syrisk gräns--Beirut (120km) på en och en halv timme i nattmörker på serpentinvägar på tvåtusenmeters höjd genom tunnlar etc. etc... Under dagens lopp i övrigt: lunch kl. 13 hos paret Sayegh... Senare på dagen sammantr. med Ghassan Khanafani: ung, spänd... våldsamt revolutionär... Det är en oerhörd massa människor jag ska träffa: varanda minut är inbokad... Beirut är fantastiskt... Läser också oerhörda mängder information om konflikten.

Amman fredag (6 mars)

Amman är en mycket egendomlig stad: det kommer att framgå av mina artiklar. 1947 hade den fortfarande bara 40,000 invånare – idag 550,000: alla flyktlingarna. Landskapet är gult och ökenkulligt, hettan formidabel.... I morgon lördag besöker jag flyktningläger och på söndag arrangerar pressdepartementet en resa till gränsen. Månd-tisd.-onsd kommer jag att vistas i en camp och desutom på egen risk få möjlighet att följa med på en operation. Mitt knä bråkar enormt men bara det håller kommer jag att ta min chans... Igår bevistade jag begravnigen av en ung gerillasoldat.

Som jag visst skrivit tidigare är det möjligt att GT kommer att bli tveksamt inför min uppläggning. Det är intressant med historia... Jag har nu konsumerat det mesta i den vägen betr. relationerna härnere. Och i mina art. tänker jag utslutande använda mig av judiska eller västeur-amerik. källor så att ingen kan beskylla mig för att vara indoktrinerad av palestinierna.

... För 25 kr har jag ordnat ett helt fantastiskt enkelrum-. Hotellet ligger på en av stadens sju kullar-- och sitter nu på balkongen i 25 graders värme och skriver det här. Gatan är fullkomligt lugn och den närmaste minaretens muezzin förvånansvärt ämabel

Onsdag Amman (11 mars)

Här händer en massa saker men det är inte lätt att komma åt dom. I alla händelser: jag har sett en del som jag trodde var otänkbart

Ur "Kalashnikov":⁴

När han plötsligt vaknade igen var det tidig morgon och dagg i gräset på berget och han satt på ett klipputsprång och kisade ut över de gulskimrande sluttningarna och en svart örn seglade långsamt in i solen och försvann och den luft han andades in var ren och klar och en smula bitter som av torkade exkrementer och den smakade mars eller kanske april och nedanför honom i en dälld betade hjorden av svarta och smutsvita får stillsamt och längre bort uppe på en ås stod en ensam cypress med bröstet vänt mot floden som kunde anas bortom de eroderade bergen och djupt nere på jordens botten: hans flod deras flod flodernas flod som inte bara var wadi utan alltid verklig och synbar och fruktsam.

Han reste sig och tog stöd med den gamla påken mot ett litet stenröse – inte därför att han behövde det utan därför att alla andra alltid gjort det före honom och därför att han i alla år så länge han mindes sett sin far och sin farfar göra det på just det stället – och gick långsamt nerför sluttningen mot fåren...

⁴ Anderz Harning: "Gerilla". Stockholm 1975, s. 133f.

Ur "Huset som Ahmed byggde":⁵

Han stod stilla och lyssnade i natten. Ovanför honom havet av stjärnor och en gäspande måne. Det var alldeles tyst nu. När han rörde foten skrapade det i den spruckna marken. En svag doft av bougainvillea svävade fortfarande i den kyliga luften. Vinden mumlade i den gamla tamarinden på gårdsplanen. Någonstans i skuggorna skrek ett får. Han stirrade in i mörkret men nådde inte fram till de första dynerna som i dagsljus blixtrade som åska och eld.

Huset fanns där inte längre.

Han var inte ens säker på att det en gång funnits ett hus. Det som fanns var överklighet. Men han hade känt med fingrarna i den svarta askan: en halvmålt kopparkittel, några knivar, en smutsig baksten; ett slags sammanfattning av en tillvaro. Den fräna lukten av bränt cederträ blommade fortfarande i näsborrarna.

Om inte tystnaden. Den ekade överallt. Den åt sig in i honom. Den låg inbäddad mellan hans slingrande inälvor. Den kröp omkring i hans huvud.

Men han hade talat med fåren. Några av dem levde ännu. Han talade mycket länge med den gamla tackan. Hennes ögon var ovanligt sorgsna. Han undrade om hon visste.

Mahmoud och Arifa. Kanske var de på väg mot gränsen. Eller mot Floden. I alla händelser teg askan. Ingenting antydde att. Men han visste inte säkert. Han började bli gammal.

Han mindes huset mycket tydligt när han slöt ögonen och lyssnade till den klagande tamarinden. Han byggde ett själv för många långa år sedan. Andra byggde av sten och lera. Han byggde av cederträ. Det var hans sätt och hans stolthet. Man sa: där går Ahmed. Han som bygger hus av cederträ. Du skulle känna doften i den första skymningen.

5 Id.: "De svarta nattfjärilarnas månad". Stockholm 1976, s.132f.

Avskedsdikt

Visst finns det hästar
Visst finns det hästar i Rub al-Khali:
mitt i the Empty Quarter
strövar de omkring
med två hårda och två mjuka hovar
breda sulor som knappast sätter spår i landskapet
Det är vinden och avstånden
och solen och stjärnorna och dynerna
och ibland deras egna skuggor
som färgar dem:
Blå och gula och violetta och svarta och rosa
vita rubinfärgade jade gröna
spänner de blickar och öron
in i tomheten
De äldsta har kanske ännu minnen
av den sista oryxen
som sprängde i väg med vittringen
av kommande regn och blixtrikt växande gräs
i sina fantastiskt förstörade näsborrar
Själv älskade jag de violetta hästarna
som skydde sporrar
och kastade sina ryttare
när de gjorde halt vid den stora oceanen

ANDERZ HARNING

12 juni -88, Istanbul

Att översätta de arabiska orden för "och": navigering på strömt vatten

De arabiska orden för konjunktionen "och" är miniord bestående av en konsonant plus en vokal: *wa* och *fa*. Deras betydelse skiftar i vikt: i likhet med sina europeiska motsvarigheter kan de ibland te sig rätt onödiga men andra gånger vara oundgängliga för att ange sammanhang. I europeiska språk finns förutom sådan enkla samordnande konjunktioner många andra med specifika betydelser. Arabiskan, däremot, har utvecklat ett intrikat system för att med endast *wa* och *fa* ange ett stort antal mer eller mindre komplicerade relationer, både samordnande och underordnande. Detta utdrag ur Maha Sleems handbok i översättning från arabiska till danska exemplifierar på ett både konkret och subtilt sätt vilka svårigheter översättaren har att arbeta sig igenom redan på ett mer tekniskt plan.

"At oversætte fra arabisk til dansk"¹ är den första vetenskapligt baserade studien av sitt slag i Skandinavien. (*Redaktionen.*)

På arabisk deles information op i meget store grammatiske mundfulde, og et arabisk afsnit kan bestå af en sætning, blandt andet fordi tegnsætning og afsnitsinddeling er en nylig udvikling på arabisk.

Tegnsætning er et essentielt aspekt i diskursanalyse, da den giver en semantisk indikation for forholdet imellem sætninger og afsnit. På dansk og engelsk benyttes store variationer af konnekterer for at markere semantiske forhold imellem afsnit og sætninger, ud over et yderst udviklet tegnsætningssystem for at signalere pauser og relationer imellem informationsblokke. Men hvordan kan man forstå en arabisk tekst, når tegnsætningen ikke har faste regler, og sproget benytter et lille antal af konnekterer? Det er således, at de konnekterer, der benyttes på arabisk, omfatter en bred vifte af mening ganske afhængigt af deres fortolkning og brug i konteksten. Derved vil en arabisk tekst stole på læserens evne til at danne inferencer, da forfatteren helst kun fremsætter en svag antydning i teksten.²

Arabisk diskurs har dog sine kohæsi-ve markører, som eksemplerne fra den

1 Maha Sleem: "At oversætte fra arabisk til dansk – en indføring." Viborg 2012.

2 Se inferencer i kapitlet om oversættelsesenheder.

arabiska tekst antyder under afsnittet om översättelsesenheder. و og ف er de mest benyttede. Inden for diskursstrukturen har disse en pragmatisk og kommunikativ effekt og markerer kontinuation og interaktion.³ Hver for sig har de specifikke funktioner:

و, *wa*, er en primitiv konjunktiv partikel, den mest almindelige og har et bredt betydningsområde inden for sin anvendelse. Ofte ses *wa* i begyndelsen af en sætning, hvor den syntaktisk ikke er forbindende, men er introducerende til en ny sætning og en markering af en ny episode.

Fra *Al-Balda al-ukhrā*:

ولا بد أن الإرتباك الشديد بان على
وجهي وأنا أجلس. ورأيت عابداً يتجه
إلى الخازنة يفتحها ويخرج منها خمسين
ريالاً، وظل جمعة واقفاً، بينما وضع
نبييل القهوة وقال لعابد

Wa lā budda anna al-irtibāka-l-šadīda bāna 'alā wajhī wa anā 'aj-lisu. **Wa** ra'aytu 'ābidan yattajihu ilā al-khāzinati yaftaḥuhā wa yukhrīju minhā khamsīna riyālan, **wa** ḡalla jum'a wāqifan, baynamā waḡa'a nabīl al-qahwata wa ḡāla li 'ābid

(*wa*) Jeg må åbenbart have haft et meget overrasket udtryk i ansigtet, da jeg satte mig. (*wa*) Jeg så Abid gå hen imod pengeskabet. Han åbnede det og tog 50 riyal ud.

(*wa*) Juma blev stående...

I oversættelsen er det arabiske و *wa* uoversat fem gange. Det er oversat i

ḡāl-konstruktioner وأنا أجلس, *wa* 'anā 'aj-lisu, uden et og, men med *mens* eller *idet*. Konnektoren er oversat ved ويخرج *wa* yukhrīju, da det er en naturlig konstruktion i en narrativ sekvens. Oversættelsen benytter det arabiske *wa* til at få at vide, at sætningerne har en sammenhæng. Som tilladt benyttes punktum uden at bryde kohæsionen. De korte sætninger falder naturligt på dansk og er også med til at isne scenen fast i anspændthed.

I den arabiske tekst er det første *wa* placeret i begyndelsen af sætningen og markerer denne begyndelse samt en ny episode وظل *wa* ḡalla, og blev (stående) og ورأيت *wa* ra'aytu, og jeg så, og ولا بد *wa* lā budda, uden tvivl. Det gælder for alle tre eksempler.

De andre eksempler repræsenterer *wa* i en narrativ sekvens og forbinder flere på hinanden følgende handlinger. ويخرج منها, *wa* yukhrīju minhā, tager ud af den, وقال لعابد, da han sagde til Abid, وأنا أجلس, *wa* anā 'ajlisu, hvor konnektoren figurerer i en omstændighed, altså en arabiske *ḡāl*-sætning:

Idet jeg satte mig, mens jeg satte mig, da jeg satte mig.

Konnektoren benyttes også i en statisk beskrivelse:

لدى عم عبد الله أكثر من سيارة، ويركب
في اليوم الواحد أكثر من واحدة، وكل
منها مجهزة بتليفون لا سلكي..

Ladā 'amm 'abdallah aḡtaru min sayyāratin, **wa** yarkabu fī al-yawmi-l-wāḡidi aḡtaru min waḡidatin, **wa** kullu minhā mujhizatun bi-tilifū-

ni lā silkī.

*Amm Abdallah har adskillige biler,
og på en dag bruger han mere end
en. () Hver af dem er forsynet
med en trådløs telefon..*

Oversættelsen benytter kun en konnektor, som falder naturligt i kontekst. Den danske oversættelse følger kommaanbringelse med subjekt objekt princippet og har bevaret konnektoren efter kommaet.

Wa ses også i en simultan sammenhæng, altså hvor de forekommende handlinger i teksten sker samtidigt:

...فأخذت الكوب في يدي ورشفت رشفة

...fa akhadtu al-kūba fi yadī **wa**
rašaftu rašfatan

*...jeg tog koppen i hånden og tog
en slurk.*

Den sidste *wa*-funktion beskrevet er, hvor konnektoren uden adverbial hjælp fungerer imellem to sætninger, som egentlig er lidt modsatrettede.⁴

Fra *Al-Balda al-ukhrā*:

كيف أعد القهوة بهذه السرعة وذهب بها أيضاً

kayfa a'adda al-qahwata bihāḍi-
hi-l-sur'ati **wa** ḡahaba bihā ayḡan?

*Hvordan kunne han lave kaffen så
hurtigt og tilmed nå over med den?*

Wa synes at forbinde talrige sætninger, og man skal som oversætter forsøge at undgå lige så mange *og* på dansk. Man kan benytte komma eller punktum

i stedet, andre gange må man helt udelade denne konnektor. Man skal hele tiden være opmærksom på konnektorerne og lave en diskursanalyse for at bevare meddelelsens kommunikative meddelelse. Det er upassende at introducere en sætning med *og* på dansk, og man må udelade denne.

Wa و og *fa* ف kan oversættes på forskellig vis.

Wa و kan oversættes med *og*, *men*.

Fa ف kan oversættes med *og*, *for eksempel*. I moderne arabisk ser man, mest *wa* و, men også *fa* ف oversat med indrømmende partikler, *selvom*.

Man kan i nogle tilfælde omdanne sammenhængende arabiske sætninger med *wa* و og *fa* ف til underordnede sætninger på dansk.⁵

I moderne standardarabisk og dialekt er forskellen imellem *wa* و og *fa* ف, at *fa* ف i standardarabisk står imellem to sætninger, hvor sætningen efterfulgt med *fa* ف beskriver en tilstand eller begivenhed, som fortsætter med det, der er foregået i sætningen før *fa* ف

Fra *Al-Balda al-ukhrā*:

أحسست بالضيق فقامت عازماً على ترك الغرفة
aḥsastu bi-al-ḡayqi fa qumtu 'āzi-
man 'alā tarki al-ḡurfati

Jeg følte mig fortvivlet, så jeg rejste mig fast besluttet på at forlade kontoret.

Og et andet eksempel fra *Al-Balda al-ukhrā*:

⁴ Holes, Clive side 216-220.

⁵ Baker, Mona side 193-196.

لقد ذهبـت بها إليه فيرفض

la-qad ḡahabtu bihā ilayhi **fa** rafaḡa

*Jeg var lige ovre med den til ham,
men han afslog.*

På samme måde kan *fa* som *wa* markere en temporal sekvens, yderligere kan den markere en logisk konsekvens. Fra *Al-Balda al-ukhā*:

وضع نبيل الطبق وتألّف عينا القرد
وهز منصور كتفه هزة بسيطة فيقفز
القرد إلى المكتب.

waḡaʿa nabīlun al-ṭabaqa wa taʿal-lafa ʿaynā-l-qirdi wa hazza manṣūr katifahū hazzatan baṣīṭatan fa qafaza al-qirdu ilā al-maktabi.

*Nabil stillede tallerkenen, og
abens øjne skinnede. Mansur
rystede let på skulderen, og aben
hoppede ned på skrivebordet.*

Hvis *fa* ف skal markere en logisk konsekvens, skal man ud af teksten læse, at aben hoppede ned, fordi den kender tegnet fra sin ejer. Når han ryster på skulderen, er det et tegn til, at den kan hoppe ned.

Fa ف benyttes til at illustrere en hensigt. Her ses et eksempel med koordinerede sætninger, en konjunktivisk betydning med en hensigt.

ألا تجي فأطعمك تمرًا؟

alā tajiʿu **fa** uṭaʿimaka tamran?

*Kommer du ikke, så jeg kan give
dig dadler at spise?*

Oversatte tekster fra arabisk indeholder som regel korte sætninger med en række

forskellige konjunktioner uden de to karakteristiske *wa* og *fa*. Omvendt ser man i oversættelser til arabisk, at der benyttes *wa*, og, *fa*, så, كما, *kamā*, på samme måde som, وهذا, *hadā wa*, desuden, ثم, *tumma*, dernæst, لكن, *lākin*, men.⁶

På det kohæsive niveau vil oversættelse forsøge at ramme et sted imellem præcision og naturlighed i sproget. I oversættelse til arabisk forsøger mange at bevare det arabiske sprogs naturlighed ved at benytte sprogets typiske konnektorer, ofte på bekostning af præcision. På et andet tidspunkt i oversættelsen vil man benytte en lidt akavet konnektor for at vinde præcision. Hvad der også kan gøre oversættelsen vanskelig er stilistiske overvejelser. Nogle forfattere benytter også bare konnektorer for at illustrere, at to sætninger hører sammen uden nogen reference til konnektorens art.

Afhængigt af hvilke tekster man læser, vil man se forskel i brugen af konnektorer. Fiktive og religiøse tekster benytter flere konnektorer end journalistik og videnskab.⁷

Tager man alle konnektorerne i betragtning, beskriver tekstlingvistikken konnektorer som forbindere, der skaber den logiske og retoriske sammenhæng i en tekst. Oversættelsesstrategien er at vælge en konnektor, eller en anden konstruktion, på målsproget for at gengive den samme retoriske relation som kildeteksten.⁸

Det er væsentligt at vælge en konnektor

6 Der henvises tilbage til konnektorer i kapitlet om oversættelsesenheder.

7 Baker, Mona side 192-195, 196-197.

8 Se konnektorer side 32.

eller en lignende konstruktion på målsproget for at gengive den samme retoriske relation som kildeteksten.⁹

Fra *Al-balda al-ukhrā*:

جمل ثلاث أسمعها كل صباح، وفي
الظهيرة حين يعودون للتوقيع في دفتر
الانصراف يقولون فقط " السلام عليكم".
يتحدثون بسرعة كما تأكل الأرناب،
وأبتسم في وجوههم لأنهم دائماً يبتسمون.
لكنهم دائماً على عجل. لا فرصة لقيام
علاقة مع أحد. يحدث أن يتردد البعض
إلى المكتب أثناء النهار، لكن لوقت
قصير أيضاً...

Jumalun ṭalāṭun asma'uhā kul-
la ṣabāḥin, wa fī-l-ṣaḥīrati ḥīna
ya'ūduna li-l-tawqī' i fī-l-dafta-
ri-l-inṣirāfi yaqūlūna **fa-qaṭ** " al-
salāmu 'alaykum. " Yataḥaddaṭūna
bi sur'atin **ka-mā** ta'kulu al-arā-
nibu, wa abtasimu fī wujūhihim
li'annahum dā'iman yabtasimūna.
Lākinnahum dā'iman 'alā 'ajalin.
Lā fursata liqiyāmi 'ilāqatin ma'
aḥadin. Yuḥdaṭu an yataradda-
da al-ba'ḍu ilā al-maktabi aṭnā'a
al-nahāri, lākin liwaqtin qaṣīrin
ayḍan...

I oversættelsen markeres konnekto-
rerne med fed:

*Det er tre sætninger, jeg hører
hver morgen, **men** når de vender
tilbage om eftermiddagen for at
registrere deres fyraften, siger de
blot assalāmu 'alaikum. De taler
hurtigt, på samme måde som ka-
niner spiser. **Og** jeg smiler til dem,
fordi de altid smiler. De har **dog***

*altid travlt, så der er ingen lejlig-
hed til at lære nogen af dem at
kende. Det sker, at nogle kommer
tilbage til kontoret i løbet af dagen,
men det er **kun** for en kort stund...*

Vestens oversættelsesteorier påpeger, at oversætteren skal afholde sig fra bevidst at fortolke kildeteksten ud fra egne synspunkter. Men ændringerne i oversættelsen kan tyde på, at konnektorerne i kildeteksten ikke har været benyttet med bidrag til en logisk sammenhæng. På den anden side er det måske ikke forfatterens intention, at der skal finde en logisk og retorisk sammenhæng sted. Ækvivalens ses som overordnet for al oversættelse, og den er også medvirkende til at skabe en sammenhængende tekst i målsproget. Vestens oversættelsesteorier er enige om, at oversættelsesprocessen bør have fokus på målsprogspublikum.

Afslutningsvis vil jeg nævne *قد*, *qad*, da denne verbalpartikel, ud over mange andre funktioner, besidder en funktion som konnektor. Som konnektor ses *qad* oftest med *fa* ف foranstillet, og den udtrykker en tæt sammenhæng imellem sætningen før og efter *qad*, hvor sætningen efter partiklen bliver underbygget.¹⁰

Fra *Al-Ġad*:

يقودنا ذلك الى الحديث عن دور ومهام
وزارة التخطيط التي حلت... **فقد** تبعدت
الوزارة عن حدود مهامها.

9 Lundquist, Lita side 12,13, 64-68 og Herslund og Lihn Jensen side 236

10 Dickens, James og Watson, Janet side 458

Yaqūdunā dālika ilā al-ḥadīṭi ‘an dawri wa mahāmmi wizāratī-l-takṭīṭi allatī ḥallat..**fa-qad** taba ‘‘adat al-wizāratu ‘an ḥudūdi mahāmmihā.

Dette leder os hen imod diskussionen omkring rollen og opgaverne, som planlægningsministeriet løste ... (faqad) ministeriet har distance-ret sig fra sine pligers grænseområde...

و *qad* ses også med et foranstillet *wa* og fungerer lidt på samme måde som *fa-qad* ved at videregive detaljer fra den første sætning til den anden.¹¹

Fra *Al-Ġad*:

في المال هو جيد لانه يحافظ على
ماله لوقت الحاجة, وقد يصل في
بعض الأحيان إلى درجة البخل.

Fī al-māli huwa jayyidun li‘annahu yuḥāfiẓu ‘alā mālihi liwaqti-l-ḥājati, wa-qad yaṣilu fī ba‘ḍi-l-aḥyāni ilā darajati-l-bukhuli.

Økonomisk er han god, fordi han gemmer sine penge til dårlige tider, (waqad) somme tider grænser han sig til det nærige.

لقد *la-qad* intensiverer sandhedsværdien af en given meddelelse og efterfølgende af et verbum i perfektum.

I *Al-Balda al-ukhrā* er denne sammenhæng ikke ortografisk, men den sætning, der skulle stå foran, figurerer som en forklaring 3 linjer efter sætningen:

تشرب قهوة؟ لقد ذهبت بها إليه فرفض

Taṣrabu qahwatan? La-qad ḍa-

habtu bihā ilayhi fa rafaḍa.

Drikker du en kop kaffe? Jeg var lige ovre med den til ham, men han afslog.

Forklaringen kommer 3 linjer efter denne sætning, dermed ses *qad* som en konnektor, der er med til at bevare en meningssammenhæng i den større tekst:

رفض القهوة وصرخ في وجهي أن
أنصرف. ستطردني أنت أيضا؟

rafaḍa al-qahwata wa ṣarakha fī wajhī an anṣarifa. Sa-taṭrudunī anta ayḍan ?

Han afslog kaffen og råbte ind i mit ansigt, at jeg skulle forsvinde. Har du også tænkt dig at jage mig væk?

Fra *Al-Ġad*:

تم إطلاق حملة "الهام من محمد" قبل
أسابيع...

لقد أدهشتني قوة الحملة وأنا جالس في
الحي اليهودي العتيق في أشبيلة..

Tamma iṭlāqu ḥamlati " ilhām min muḥammad" qabla asābī‘a..

La-qad adhaṣatanī quwwata-l-ḥamlati wa anā jālisun fī al-ḥayyi-l-yahūdīyyi-l-‘atīqi fī iṣbīliya...

Kampagnen "Ilham min Mo-hammad" kom til ophør for uger siden...

Kampagnens styrke kom virkelig bag på mig, da jeg sad i det gamle jødiske kvarter i Sevilla...

¹¹ Dickens, James og Watson, Janet side 458.

لقد *la-qad* kommer til syne 13 linjer efter indledningen til emnet. Der forekommer en tilbagevenden til emnet igennem partiklen, og emnet intensiveres eller får en form for tankeeftertryk.

هذا , هذا و opsummerer de informationer, der er givet i det forrige afsnit. و indikerer, at forfatteren vil uddybe emnet.¹²

Fra *Al-Ġad*:

هذا وقد نقلت طائرة إمارتية مساعدات
عاجلة للمتضررين من زلزال هايتي
مصطحبة معها عائلات أردنية
وفلسطينية وسورية من الجاليات العربية
المقيمة في الجزيرة.

hāḡa wa qad naqalat ṭā'irātun
imāratīyyatun musā'adātīn 'ājila-
tan li-al-mutaḡarrirīna min zilzālī
haīti muṣṭahibatun ma'hā 'ā'ilātin

urdunniyyatan wa filastīniyyatan
wa sūriyyatan min al-jāliyyāti-l-'ara-
biyyati-l-muqīmīti fī-l-jazīrati.

I forbindelse med det transporterede et fly fra Emiraterne hurtig nødhjælp til jordskælvets ofre på Haiti. Tilbage tog flyet jordanske, palæstinensiske og syriske familier fra øens permanente emigrantkolonier.

Afslutningsvis skal det bemærkes, at det således ikke er i alle tilfælde, at man oversætter denne partikel i sine forskellige variationer. Men opmærksomheden skal være rettet imod den, da den er en meget almindelig partikel, der kan noget så stort som at vægte information i en arabisk tekst og skabe en tekstsammenhæng.

¹² Dickins, James og Watson, Janet side 459.

MARIE ANELL

Strävsamt sökande efter svårfångad ton

Man blir väldigt trött av att översätta arabisk litteratur.

Det var den första mening som kom till mig när jag skulle börja på det här uppdraget. "Jaså, mamma översätter" säger familjen när de hittar mig sovande i soffan.

Men kan man verkligen börja en artikel så? Vem får lust att läsa en historia som handlar om hur tröttsamt upphovsmannen har det?

För att få ny inspiration plockar jag fram en gammal intervju som jag gjorde med den flerfaldigt prisbelönta engelske översättaren från arabiska Humphrey Davies för några år sedan. Och finner att det absolut första han säger är: "Man drabbas av en alldeles speciell trötthet när man översätter, en hjärnans utmattning."

Då ger jag upp. Det är något med den där tröttheten som man inte kommer undan. Lika bra att erkänna och gå vidare.

För även om man blir väldigt trött är man samtidigt väldigt glad när man har något att översätta. Det görs nämligen inte så många översättningar från arabiska till svenska om året. Det är knappt så att man kan räkna per år. Man måste nästan titta på tioårsperioder. Det är i alla fall var Tetz Rooke, professor

i arabiska vid Göteborgs universitet, gör i en sammanställning över modern arabisk litteratur i svensk översättning. Hans uträkningar visar att det gavs ut 21 översättningar av arabisk vuxenlitteratur mellan 2000 och 2009. Det är rekord. Under de föregående tio åren var det 14 och dessförinnan 15, runt 1,5 roman om året alltså. Det blir inte särskilt mycket per översättare och år. Men jämfört med de tre romaner som gavs ut mellan 1970 och 1979 är det ändå ganska imponerande.

Nu är dock romaner inte allt. Tack och lov finns det tidskrifter och kulturföreningar som intresserar sig för litteratur från andra delar av världen än den svensk- och engelskspråkiga; tidskrifter som Karavan, Kritiker och 10tal.

Under det senaste året har jag arbetat med texter av så vitt skilda författare som palestiniern Alaa Hlehel, irakiern Mahmoud al-Bayati, palestinska Fadwa Tuqan och egyptiska Somaya Ramadan för dessa välsignade, livsuppehållande tidskrifter och föreningar. Förutom, förstås, med mitt eget speciella projekt som jag hoppas mycket på men har beklämande lite tid för, palestiniern Ghassan Kanafanis *Aaid ila Haifa*, en enastående kortroman.

Jag vill hävda att antalet uppdrag för

olika tidskrifter och bredden i dem, tillsammans med det historiskt sett relativt stora antalet översatta titlar mellan 2000 och 2009, visar att det faktiskt finns ett intresse för den arabisktalande världen och dess litteratur utanför kretsen av de närmast berörda (det vill säga litteraturrentresserade arabister). Och att detta intresse är i tilltagande efter den arabiska våren som äntligen, åtminstone delvis, har låtit oss förknippa arabvärlden med något positivt bland alla negativa stereotyper. Ett intresse som förhoppningsvis så småningom även ska resultera i ännu fler utgivna romantitlar.

Om man tittar på de författare som jag har arbetat med under året är de i fråga om nationalitet ganska representativa för vad svenska förlag tidigare har visat intresse för. Författare från Egypten, Libanon och Palestina har hittills dominerat utgivningen. Egypten för att det är det stora, folkrika landet med lång tradition av romankonst medan utgivningen av libanesiska och palestinska författare, som är långt mindre, gissningsvis till dels speglar ett politiskt intresse för område i Sverige. Att en irakier smugit sig in bland "mina" författare är glädjande med tanke på det stora antal irakier som kommit hit på senare år. Förhoppningsvis har detta väckt svensk nyfikenhet på irakisk litteratur.

De texter jag har arbetat med är naturligtvis väldigt olika inbördes, men de har beröringspunkter. Hlehel och

Bayati är båda på sitt eget sätt historieberättare medan Tuqan och Ramadan beskriver inre resor, även om Tuqans text är en självbiografi och Ramadans en roman. Språket speglar innehållet på så sätt att historierna avfattas på en ganska rakt berättande prosa medan de inre resorna skildras i en mer slingrande lyriskpoetisk stil. Vilket förde med sig att själva översättningsarbetet skiljde sig åt en hel del mellan de olika texterna. För mig, som jämfört med många andra inte är någon väldigt rutinerad översättare, bjöd utdragen ur Fadwa Tuqans självbiografi som jag översatte för Kritiker, hårt motstånd. Jag kan nog faktiskt säga att jag ibland var på väg att ge upp.

Jag började med att läsa hela självbiografin i engelsk översättning, *A Mountainous Journey, An Autobiography*, London 1990. Fadwa Tuqan beskriver sin barndom och uppväxt i ett överklasshem i staden Nablus på Västbanken; instängd, avskild och isolerad från omvärlden tillsammans med familjens andra kvinnor. Avskärmningen från omvärlden och längtan ut påverkar henne psykiskt. Hon blir till slut sjuk och försöker begå självmord. Först på 1950-talet bryts det traditionella patriarkala systemet upp och Fadwa Tuqan lyckas ta sig ut.

Jag tyckte inte särskilt mycket om den engelska texten som kändes kall och distanserad. Men när gick jag över till den arabiska originaltexten (*Rihla Jabaliyya*,

Rihla Saaba, utgiven 1985 i Jordanien) fick jag ett helt annat intryck, en närmare och mycket mer levande känsla. Livet blev mer påtagligt i den texten. Men sanningen att säga hade jag efter den första genomläsningen av originalet med lexikon fortfarande ingen fungerande uppfattning om vad det egentligen stod. Än mindre hur jag skulle översätta det till svenska.

Erik Andersson skriver i sin bok "Dag ut och dag in med en dag i Dublin" att "... det svåra med att översätta är väldigt sällan att man inte förstår, utan att man inte kan uttrycka det på svenska". Men när man arbetar med arabiska är det faktiskt ibland en svårighet i sig att begripa vad det står.

Vid den andra genomgången började jag skriva ned obegripligheterna, försökte organisera dem i meningar och meningarna i stycken. Men fortfarande hade jag känslan av att mest ha en massa bokstäver och osammanhängande ord framför mig. Ibland skymtade något begripligt fram, men oftast inte. Många ord i min text var fortfarande på engelska direkt från lexikonet (det finns inga användbara arabisk-svenska lexikon). På andra ställen hade jag skrivit ned tre eller fyra tänkbara varianter skilda åt med snedsträck. Många ord var direktöversatta, påhittade ord som över huvud taget inte finns på svenska som: "hemomgivningen", "tankeatmosfär" och liknande.

De flesta meningar slingrade sig och vägrade bli svenska, som denna: "Skulle jag utvinna det från att läsa tidningen som far presenterade mitt på dagen varje dag när han kom hem för att äta lunch? Att läsa dessa sidor, även om de var viktiga, var inte tillräckligt för att plocka fram/uppamma den grundläggande poesiansträngningen djupt inne i mig." Eller: "Dessa tamfåglars budskap var begränsat till att kläcka småkycklingar och använda upp livets dagar mellan de stora kopparkärlen i köket och de ständiga spisvedtråna som brinner vinter som sommar."

Knappast användbart i en svensk tidskrift, även om man med lite god vilja kan göra sig reda för vad det står.

Nu låter kanske inte två genomläsningar som något som kräver så mycket tid. Men då ska man veta att det, åtminstone för mig, tar ett par tre arbetsdagar att läsa 20-25 sidor av den här sortens text. Exklusive tupplurar på soffan.

Men så vid tredje genomläsningen av originalet hände något. Texten öppnade sig plötsligt för mig. Jag vet inte hur det gick till, men överraskande och utan förvarning lät sig meningarna plötsligt formas och orden föll på plats.

Jag antar att texten hade legat och grott i mitt medvetande och till slut mognat tillräckligt för att låta sig formuleras. Kanske hade jag genom att läsa originaltexten gång på gång till slut blivit redo att "återskapa" den på mitt språk, som

översättningsforskaren Susan Bassnett har beskrivit processen.

Nu var texten förstås inte färdig med det. Men efter den tredje genomarbetningen av originalet kunde jag i alla fall lämna det för en tid och arbeta vidare med bara den svenska texten, för att sedan, i sista skedet, återgå till originalet igen och se hur långt ifrån det jag hade hamnat och var jag behövde leta mig tillbaka och hitta nya lösningar.

Jag tror att det var den lyriska tonen, mer än något annat, som tog tid att hitta med Fadwa Tuqans självbiografi. Tuqan brukar betraktas som en av Palestinas främsta kvinnliga poeter, en syn på författaren som diskuteras och problematiseras i Kritiker nr 24/25 "Ensamma kroppar kan inte skriva". Men hur man än förhåller sig till Tuqans ställning i palestinsk tradition så är hon poet och det präglar hennes sätt att skriva. Jag har tidigare arbetet med ganska rak berättande prosa, vilket förmodligen gjorde det extra svårt för mig att komma in i Tuqans text.

Av delvis samma skäl krävde de utdrag ut Somaya Ramadans roman *Awraq al-Nargis*, som jag arbetade med i somras för tidskriften 10tal, minst lika mycket tid och möda.

Ramadans text än yngre än Tuqans – den kom ut första gången 2001 i Kairo – men de har den lyriska tonen gemensamt. Poesin i texten gör den svävande och öppnar många möjligheter. Jag in-

billar mig att detta är extra svårt på arabiska där varje ord, eller rot, har en stor bredd av möjliga betydelser. Snart sagt varje ord kan översättas på en rad olika sätt utan att något kan sägas vara helt fel. Därför måste man bestämma sig för en tolkning som känns rimlig. Annars kan varje text förvandlas till en galen absurdistisk ordmassa. Men författaren har haft en tanke, en intension, med varje ord hon valt. Hon har velat skapa en viss reaktion, en viss känsla, hos läsaren. Så hur har hon tänkt? Och hur ska man bära sig åt för att återskapa samma reaktion, samma känsla, hos en svensk läsare?

– Översättning handlar inte om att förstå orden utan om att känna två kulturer så väl att man kan flytta texten från en kulturell kontext till en annan och få den att fungera i sin nya miljö, har Somaya Ramadan själv sagt i en intervju i Karavan 2006. Hon är förutom författare också översättare och har bland annat översatt Virginia Woolf till arabiska.

Men nu var det hennes text som skulle bli svensk. Och jag som skulle göra det.

Jag hade nog inte åtagit mig uppdraget om jag inte hade vetat att jag i yttersta nödfall skulle kunna vända mig direkt till författaren för att be om hjälp om jag körde fast. Jag hade läst romanen inför mitt första möte med Somaya Ramadan i Kairo 2005 och visste att den bar på åtskilliga utmaningar; språkliga, litterära och inte minst känslomässiga. Men jag

visste också att texten hade alla kvaliteter som gjorde den värd att översätta, att jag hos författaren skulle möta förståelse för alla upptänkliga frågor samt att hon skulle vara den bästa av vägledare i översättningsarbetet.

Då, 2005 i Kairo, hade jag bett att få en intervju med Somaya efter att ha läst några av hennes noveller. Hon tackade ja, men ville nog först se vem jag var. Vi stämde träff en kväll på bokkaféet Diwan i den välbärgade stadsdelen Zamalek. Hon dök upp och visade sig vara skarp, glasklar och snabb. Till all lycka föll det första mötet väl ut och Somaya bjöd hem mig till sin lägenhet med utsikt över pyramiderna i Giza och svarade tålmodigt på mina frågor.

Med sin utsökta engelska och doktorexamen från Trinity Collage i Dublin hörde hon lika mycket hemma i en anglosaxisk kultursfär som i en traditionellt arabisk. Visst kan det låta idealiskt, men dubbla identiteter och parallella verkligheter är inte alltid så enkelt att handskas med i levande livet, vilket romanen *Awraq al-nargis* delvis handlar om.

Somaya har berättat om en lång kamp för att smälta ned skillnaderna mellan kulturerna och göra det möjligt för dem att leva tillsammans utan att hamna i konflikt.

– För mig var engelskan länge det språk man läste och skrev på, har hon berättat. Min pappa såg visserligen alltid

till att vi läste böcker av arabiska författare. Men det förväntades aldrig någonsin att vi skulle skriva på arabiska. Men så småningom kände jag att det inte var tillräckligt att skriva bara på engelska. Jag hade så mycket att säga det arabiska språket. Jag ville berätta på arabiska allt det jag hade tagit in.

Tanken att överbrygga skillnaderna mellan den egyptiska/arabiska och den västerländska kulturen är något som präglar mycket av Somaya Ramadans skrivande. Hon strävar efter att visa att öst och väst visst kan mötas och leva tillsammans utan att någondera tar överhanden. Ett problem som blivit alltmer akut.

När jag träffade Somaya första gången befann vi oss mitt i tumultet runt publiceringen av de danska Muhammedteckningarna. Dessvärre är diskussionen om dessa frågor lika aktuell i dag som då.

– Med yttrandefrihet följer ansvar, sade hon då. Det sägs att det inte finns något som är heligt när det gäller yttrandefrihet, men så är det inte. Människors känslor är heliga. Alla som arbetar med ord, att sprida tankar och idéer, har ett enormt ansvar att överbrygga skillnaderna mellan människor i stället för att hetsa en grupp mot en annan. Nu tvingas vi försvara vettvillningar mot andra vettvillningar. Varför kan inte folk inse att vi alla sitter i samma båt och att den håller på att sjunka? Alla goda krafter måste samarbeta för att ta oss ur si-

tuationen. I stället anklagar vi varandra för att ha orsakat krisen. Vi måste våga erkänna hur viktiga orden är och återta deras betydelse. Fördomar är ord, krig kan börja med ord. Orden är heliga för de är med och skapar verkligheten. Med hjälp av dem kan vi faktiskt förändra världen.

Sedan vårt första möte i Kairo har vi träffats många gånger och hållit kontakten under årens lopp. Utvecklingen i Egypten har ju varit omtumlande på senare tid och för mig har det varit en stor tillgång att alltid ha en insatt, sansad och oberoende röst att lyssna på från Kairo.

Men åter till *Awraq al-nargis*. Romanen handlar om en ung kvinna som reser till Irland för att studera. Där drabbas hon av allvarliga psykiska problem och flyttar så småningom tillbaka till Egypten. Texten beskriver hur kvinnan försöker hitta en egen röst, ett sätt att vara, utanför de roller hon förväntas spela och de krav som ställs på henne. Huvudpersonen, Kimi, går igenom en djup kris. Hon hör hemma både på Irland och i Egypten och samtidigt inte någonstans. Hon känner sig ensam, isolerad och alienerad både här och där. Hon kämpar för att överbygga en inre och yttre klyfta och strävar efter rätten att få vara sig själv, överallt. Samtidigt pendlar hon hela tiden mellan motstånd och kapitulation. Frågan "Hur ska man kunna förstå?" går som en röd tråd genom texten och huvudpersonens

kluvenhet återspeglas i att ordet "kanske" återkommer gång på gång. Scener ur Kimis liv beskrivs i lager på lager. Hon berättar växelvis i första och tredje person. Ibland ser hon sig själv speglad i andra. Ibland följer man hennes egna tankar. Först efterhand kan man ungefär sluta sig till hennes historia.

Awraq al-nargis anknyter och refererar lika mycket till irländska och andra västerländska myter och sagor som till arabiska och egyptiska. Och de litterära referenserna är många.

Även med den här texten krävdes många genomläsningar av originalet innan en version på svenska började ta form. Den engelska översättningen gav naturligtvis vägledning om möjliga läsningar, men där fanns också meningar som jag inte kunde hitta i originalet och andra som fanns i originalet men som jag inte kunde hitta i översättningen. Jag tror att det har att göra med att översättningstraditionen skiljer sig mellan olika länder och kanske också mellan olika översättare. I andra sammanhang har jag exempelvis varit med om att det har dykt upp personer i amerikanska översättningar som jag inte kunnat hitta i originalet.

Engelska, ja. En speciell svårighet i *Awraq al-nargis* var just förekomsten av engelska ord och meningar rakt av transkriberade till arabiska. Inga större problem i en engelsk översättning, kan man tycka. Den engelska översättaren

har valt att skriva ut orden på engelska och kompensera med att i några fall lägga in andra, arabiska, ord oöversatta, men skrivna med latinskt alfabet.

Men hur gör man på svenska? Ska man behålla de engelska orden som de står? Eller ska man översätta dem till svenska?

Redan i första kapitlet fanns ett svårt fall, ett engelskt ord följt av ett oklart ord som lästa tillsammans med engelskt uttal utgjorde namnet på en person som förekommer i påföljande kapitel – en okänslig lärarinna av grekiskt ursprung vid namn Diana, för övrigt.

Hur lösa?

Sanningen att säga fick det bli något av en nödlösning – eller som Humphrey Davies uttrycker saken "en mindre än ideal lösning" – där det engelska ordet följde med som det var, med engelsk stavning snarare än fonetisk. Liksom det följande oklara ordet. Med lite god vilja kan man kanske upptäcka likheten med namnet i påföljande kapitel även i den svenska versionen. Men kopplingen är absolut inte självklar, vilket den möjligen inte är i original heller, får jag väl säga till mitt försvar.

I ett helt annat läge befann jag mig i ett kapitel mot slutet av romanen. Här var de engelska orden, i flera fall, tagna direkt ur James Joyce Ulysses. Kapitlet heter Sirenerna och James Joyce förekommer i texten, så de engelska citaten kom inte som någon blix från klar himmel.

Men de var inte alla hämtade från samma ställe i Joyce text och förekom inte i en följd. Så vilka ord var direktcitat från Joyce. Och vad hade Joyce originaltext blivit i svensk översättning?

Om det hade funnits obegränsat med tid och jag hade haft tillgång till alla nödvändiga verk att slå i så hade jag kanske så småningom, efter lång tid, kunnat lista ut hur det hängde ihop på egen hand. Men i verkliga världen finns sällan den tiden och möjligheten. I stället hoppades jag på professionell hjälp. Till all lycka ryckte Joyce nyöversättare, tidigare citerade Erik Andersson, in. Efter att ha fått problemen förklarade för sig återkom han med vändande post med lösningar på det som hade sitt ursprung hos Joyce. En helt ovärderlig hjälp.

Men i Somayas text fanns också ett par ord i samma stycke som inte återfanns hos Joyce. Så varifrån kom de och hur skulle jag kunna identifiera dem? Var jag över huvud taget tvungen till det?

Ja, om det var fråga om direkta citat från andra verk så måste jag veta det. Jag måste dessutom återge dem som de ser ut i svensk översättning. Annars berövar jag den svenske läsaren möjligheten till samma associationer som den arabisktalande läsaren av originalet har haft. Då har jag inte lyckats "flytta texten till sin nya kulturella kontext", för att tala med Somaya, utan att något viktigt gått förlorat.

Vi kan förutsätta att den arabisktalan-

de läsaren har läst Joyce Ulysses på engelska, eftersom den mig veterligt, till dags dato, inte finns i arabisk översättning.

Så dessa gåtor i originaltexten måste alltså få en lösning.

För mig återstod bara att vända mig till författaren, oavsett tillrådligheten i detta. Hur det slutade tänker jag inte berätta. Jag tänker bara säga att allt i originalet har fått sin översättning till svenska, godkänd av författaren.

Just när det gäller detta, att be författaren om hjälp, kan man väl säga att det finns olika skolor inom översättarkollektivet.

Tidigare nämnde Humphrey Davies berättade vid ett tillfälle när jag träffade honom i Kairo om en författare han haft problem med. I en roman förekom ett ord, ett namn på ett träd, som han inte kunde identifiera. Han frågade författaren som sade att ordet betydde, säg, sykomor. Davies förklarade att sykomor inte heter så på arabiska; inte enligt honom själv, inte enligt lexikon och inte enligt någon annan arabisktalande heller. Men författaren stod på sig. Så vitt han visste hade han skrivit sykomor i sin text och det var vad det skulle stå.

Davies löste problemet med att låta det arabiska ordet stå kvar oöversatt. Från sammanhanget stod det klart att det handlade om ett slags träd, och vilken sorts träd det rörde sig om var inte avgörande för berättelsen. Därför lät

han det vara upp till läsaren att fundera över det ord han och författaren inte kunde enas om. För Davies var det ett sätt att vara lojal med texten.

- Naturligtvis kan man vända sig till författaren och fråga vad han menade med det ena eller andra, hur han eller hon tänkte. Å andra sidan är översättaren egentligen inget annat än en glorifierad läsare. På samma sätt som vilken läsare som helst är han eller hon hänvisad till texten han har framför sig på pappret. Läsaren kan inte ringa författaren och fråga vad han menade. Det har hänt att jag frågat författare om oklarheter eller mångtydigheter och att de svarat: "Jag menade så här men nu när du säger det ser jag att man också kan läsa det så där". Om jag då som översättare väljer en tolkning eller förtydligar texten går något förlorat. Jag har gjort originalet mer endimensionellt och misslyckats med att återspegla den ursprungliga mångtydigheten i texten. Därför finns det en poäng med att inte fråga utan följa sin intuition. Jag anser att man måste hantera en utgiven roman som ett avslutat dokument. Du måste hålla dig till texten som den är, med eventuella brister och svagheter. Om man börjar röra i den, även om det sker med författarens medgivande, har man ganska snart gjort en ny version i stället för en översättning. Därför är jag mycket obenägen att ändra i en text. Jag anser mig ha gått en intellektuell ed på att förhålla mig korrekt till

det som står skrivet. Min uppgift som översättare är att återge den text jag har framför mig, inte att släta över inkonsekvenser och oklarheter.

Davies har onekligen en poäng. Man tar en risk genom att fråga författaren. Men någon gång, som när en romankaraktär byter namn mitt i historien, kan man kanske ändå vara förlåten. (Jag har inte upplevt det själv men det har berättats för mig). Ett annat problem är när allt fler originaltexter presenteras som pdf-filer. Och nya versioner av dessa pdf-filer kan dyka upp under översättningsarbetets gång. Det gör det också allt svårare att förhålla sig till "den givna texten". Det finns en drift mot att alla hela tiden vill hålla alla möjligheter öppna och slippa ta slutgiltiga beslut. Men det är en annan diskussion. Resonemanget om den givna texten känns ändå giltigt.

Summa summarum har det förhoppningsvis vid det här laget framgått att det finns vissa (utmattande) utmaningar med att översätta från just arabiska till svenska. Därmed inte sagt att det inte är möjligt eller att det inte skulle vara mödan värt.

Som nämnts finns flera uppmuntranstecken på ett växande intresse för författare och litteratur från den arabisktalande delen av världen. Men tyvärr finns också efterhängsna föreställningar som kan verka i motsatt riktning.

Vissa vill göra gällande att arabisk litteratur tillhör ett språkområde som

är så avlägset från vårt att texter därifrån egentligen inte går att överföra till svenska utan alltför stora förluster, att de "delvis ligger på gränsen till att vara översättningsbara" för att citera Svenska Akademiens ständige sekreterare Peter Englund i Svensk Bokhandel år 2010.

Självklart kan det finnas svårtilgängliga, svåröversatta texter i ett språkområde med kanske 340 miljoner talare och en synnerligen lång litterär tradition. Men inte kan väl Peter Englund mena att skönlitteratur som skrivs på arabiska generellt befinner sig på så stort avstånd från oss att den inte går att översätta och omfatta?

Jag kan hålla med om att det, bortsett från rent innehållsliga och kulturella svårigheter, också finns en rad yttre faktorer som gör arabisk litteratur otillgänglig, flera av dem knutna till en mångårig brist på professionellt arbetande förlag och en outvecklad bokmarknad. Men föreställningen att texter som Fadwa Tuqans, Somaya Ramadans och hundratals andra skulle vara "på gränsen till det översättningsbara" kan jag inte gå med på.

För mig är ingen av dessa två texter egentligen ens kulturspecifik. Visst hör de hemma i en viss miljö, i en viss omgivning, i en viss klass, i en viss tid. Men själva kärnan i texterna; känslorna, tillstånden, upplevelserna och erfarenheterna är inte på något sätt specifika, utan

Strävsamt sökande efter svårfångad ton

universella. Jag är helt övertygad om att vem som helst, var som helst i världen i någon mån kan känna igen sig i dem.

Att tro något annat skulle ödelägga

alla möjligheter att överbrygga avståndet mellan öst och väst och leda rakt in i en mörk trång återvändsgränd.

UR

FADWA TUQĀN***En bergig resa***

Jag hade ingen möjlighet att ta del av livet på det intensiva sätt som en poet behöver. Den enda värld som var åtkomlig för mig, i denna hemska känslökalla verklighet, var böckernas värld. Jag levde med idéer som vuxit fram i böcker, isolerad från människornas värld, medan min kvinnlighet kved som ett inburat skadat djur, utan något som helst utrymme att röra sig.

Samtidigt som jag befann mig i detta tillstånd, psykologiskt blockerad och alenerad, brukade min far komma och be mig om att skriva politisk poesi. Han ville att jag skulle fylla tomrummet efter Ibrahim. Varje gång en nationell eller politisk händelse ägde rum vände han sig till mig och frågade om jag kunde skriva något om saken. I mitt inre höjdes en röst i tyst protest:

Hur, med vilken rätt och rimlighet, kunde far begära att jag skulle skriva politisk poesi när jag satt instängd bakom fyra väggar? Jag satt inte med vid människans sammankomster, jag lyssnade inte till deras allvarliga diskussioner och deltog inte i tumultet i livet utanför. Vid den här tiden visste jag inte ens hur mitt hemland såg ut, eftersom resor var förbjudna för mig. Bortsett från Jerusalem, som jag kände till tack vare att Ibrahim tagit mig dit när han arbetade på den palestinska radion, hade jag inte besökt någon annan stad än Nablus.

Naturlagarna, som varken växter eller djur kan trotsa, säger att inget skapat kan växa och frodas utan att omges av vissa bestämda förutsättningar. Miljön i det hem där jag växte upp var inte anpassad för att skapa en individ engagerad i omvärlden och de strider som utspelade sig där.

Far bad mig skriva om ämnen som låg så långt bortom min horisont man kunde komma och som saknade allt samband med de psykologiska processer som försiggick i mitt inre. Känslor av otillräcklighet ansatte mig så hårt att jag ofta brast i gråt när jag gått till sängs.

Den chock och de svårigheter vi upplever om vi förväntas göra saker som vida överstiger vår givna förmåga skadar oss psykiskt.

Far trodde att jag hade förmågan att skriva om vilket ämne som helst. I själva verket var jag redan djupt rotad i poesins mylla, men de psykiska skeenden som rörde sig i mitt inre var ombytliga och helt annorlunda än de far ville skulle bära mig i den riktning han önskade. En diktare måste förstå livet och omvärlden innan hon behandlar dem i sin poesi. Varifrån skulle annars lämpligt råmaterial komma? Varifrån skulle jag få intellektuell och emotionell stimulans att skriva en sådan poesi? Skulle jag inspireras genom att läsa tidningen far

Strävsamt sökande efter svårfångad ton

varje dag hade med sig när han kom hem för att äta lunch? Att läsa tidningar, hur viktiga de än var, var inte tillräckligt för att få mig att skriva politisk poesi. Jag var helt isolerad från livet utanför och denna isolering hade tvingats på mig. Jag hade inte valt den själv. Yttervärlden var tabu, förbjuden för kvinnorna i familjen, liksom sociala aktiviteter och politiskt engagemang. Min mor var medlem i en kvinnlig välgörenhetsorganisation men det förändrade ingenting. Hon deltog sällan i föreningens möten och till skillnad från andra medlemmar tilläts hon inte vid något enda tillfälle resa till föreningens konferenser. Framför allt fick hon inte gå med i några kvinnodemonstrationer. Det stred totalt mot familjetraditionerna.

En kvinnoförening hade grundats i Nablus år 1921 under ledning av Mariam Hashem, som avled 1947. Föreningen hade till en början karaktären av välgörenhetsorganisation men blev 1929 ett med det allmänna Arabiska kvinnoförbundet som Hoda Shaarawi grundat i Egypten. Den palestinska grenen av Arabiska kvinnoförbundet kom att organisera kvinnor som deltog i den politiska kampen i flertalet palestinska städer och ibland i byarna. Stadskvinnornas aktiviteter begränsade sig till demonstrationer, protesttelegram och att ordna möten genom kvinnogrupper, grupper som vid den här tiden uppstått inom den inhemska borgerligheten. Kvinnorna på landsbygden hade större möjligheter att röra sig fritt och arbeta effektivt tack vare att de var obeslöjade. De var de som förde vapen och mat till revolutionärerna som höll till i bergen.

Med tanke på den totala isolering kvinnorna i vårt hushåll tvingades till var det inte konstigt att atmosfären i kvinnoflygeln saknade all social och politisk medvetenhet. Kvinnoflygeln påminde om en stor bur full av tamfåglar, nöjda och belåtna med att plocka i sig det foder man kastade till dem, utan diskussion. Det var det första och sista och inget annat. Tamfåglarnas kall begränsade sig till att kläcka småfåglar och tillbringa livets dagar med att springa mellan de stora kopparkärlen i köket och vedträna i spisen som ständigt brann, vinter som sommar.

I underutvecklade samhällen lämnar ett kvinnoliv inte några bestående spår efter sig. Kvinnomiljön i vårt hem skiljde sig inte från den ordningen, en ordning som också präglade andra hem och familjer. Därför kunde hemmiljön inte ge mig någonting. Tvärtom fick den min vanmakt att växa.

Jag utvecklade en sjuklig aversion mot politik. En hård psykologisk och intellektuell kamp pågick i mitt inre under den här tiden. Jag försökte leva upp till min fars förväntningar för att tillfredsställa honom och vinna hans kärlek, men djupt inne i mig protesterade, vägrade och revolterade jag. Om jag inte var fri i mitt eget samhälle hur skulle jag då genom min penna kunna slåss för politisk, ideologisk eller nationell frigörelse? Jag var fortfarande politiskt omogen och saknade sociala horisonter. Allt jag hade var den litterära ut-

blicken och även den var ofullständig.

Jag var medveten om mitt jag och visste att detta jag bara kunde bli helt i gemenskap med andra. Men gemenskapen fanns där ute, utanför de väggar som omgav mig, och mellan den och mig fanns avståndet av en flera sekler lång haremstradition.

Otillräcklighetskänslor fortsatte tynga mig. Jag hade förlorat förmågan att skriva poesi och hade till och med slutat att skriva dikter om mig själv. Under hela denna svåra period var jag poetiskt ofruktbar. Jag kände att förtrycket och anspänningen påverkade hela min varelse, kropp och själ. Jag magrade och hade nästan ständig huvudvärk. Varje del av min kropp tyngdes ned av den psykiska utmattningen och om nätterna badade jag i svett.

Livet hade mist sin mening och smak. När jag försökte utforska min egen ångest och självkänsla var det som om något brast i mig. Förtvivlan fyllde mitt självmedvetande och hela min existens. Jag förblödde under det gamla talesättets tveeggade svärd: "Om jag inte står upp för mig själv, vem ska då stå upp för mig? Och om jag står upp för mig själv, vem blir jag då?" Min bristande kontakt med verkligheten och med min omvärld orsakade en inre psykologisk strid jag länge kämpade med. Min far var den som först sådde fröet till denna kamp som sedan följt mig, i olika former, under långa perioder av mitt liv som poet.

Jag kände mig fullständigt ensam. Där fanns ingen som kände min förtvivlans speciella väsen utom jag själv. Och det var det, mitt eget väsen, som tänjdes ut och slets sönder. Hjärtat som krympte och krossades var mitt, och det lidande som krisartat utvecklade sig var mitt eget. Ingen annan levande varelse fanns att dela detta med mig.

Av det följde att varje gång min förtvivlan växte på grund av förtryck och bortträngning så växte samtidigt min känsla av individualitet och identitet. Tillvaron i den slutna haremsflygeln hade förminskat mig och trängt in mitt jag i en glaskupa. Allt jag kunde göra var att stirra på min egen spegelbild, på detta jag, instängt i den fördömda kupan. Poesin som jag publicerat i olika tidningar hade varit den enda sociala aktivitet jag kunnat använda som bro för att nå andra medan jag var instängd bakom dessa uråldriga väggar.

När jag inte kunde skriva fördjupades min alienation. Känslan av att bli berövad mina brinnande drömmar, förhoppningar och strävanden tog en sjuklig vändning.

Det var under den här perioden som jag drack upp hela innehållet i en flaska aspirin. Familjeläkaren, doktor Nadim Salah, räddade mig från döden, den enda utväg jag såg för att få slut på min plåga.

Jag hade inga djupare känslor för min far, tvärtom var jag närmast likgiltigt

Strävsamt sökande efter svårfångad ton

inför honom. Jag hatade honom inte, men jag älskade honom inte heller. Jag kände inget för honom, utom när han var sjuk, fångslad eller förvisad av politiska skäl. För mig var han det värn som skyddade oss. Om vi förlorade det skulle vi vara blottade för stormvindar. Därför fruktade jag ständigt att han skulle dö så att vi skulle bli utlämnade åt andra på nåd och onåd. Jag pendlade mellan känslan av att hans närvaro var nödvändig och den av främlingskap och likgiltighet. Han visade heller aldrig skymten av omtanke om eller kärlek till mig. Inte ens när jag som barn drabbades av malariafeberattacker kom han till mig eller frågade efter mig. Detta ointresse sårade mig. Ibrahim, med sin flödande kärleksfullhet och tillgivenhet mot mig, fick därför ersätta den far vars varma faderskärlek jag aldrig någonsin fick uppleva. När Ibrahim dog kände jag mig föräldralös, trots att far fortfarande var i livet. När far i sin tur lämnade denna världen befann jag mig i en allvarlig psykisk kris orsakad av den våldsamma känslomässiga bortträngning jag tvingades till under de där åren av mitt liv. Jag försökte skriva en elegi men misslyckades, trots att jag saknade honom fruktansvärt när familjegrälen började blossa upp efter hans död.

Jag tog inte en enda gång ställning i någon dispyt eller oenighet. Jag höll mig alltid på avstånd från tvisterna. Jag iakttog, lyssnade och led. Under den här perioden skrev jag dikten Ett liv, en av få dikter jag har skrivit i ett sträck, under ett fåtal timmar. I dikten kommer mina verkliga känslor av saknad efter min far till uttryck, starka känslor utsträckta i tid och rum.

UR

SOMAYA RAMADAN**Sirenerna**

Rösterna antar nya färgtoner medan orden i böljande rader omvandlas till sånger som lockar med döden:

Sirenerna vädjar viskande: du är den enda som kan, du av alla människor, bara du kan rädda mig, hjälpa mig... bara du... ensam.

Orden spinner trådar av sina beståndsdelar, förflyttar sig och sprids, liksom bilderna. Ögonblicket på gränsen till kapitulationen. Dess lockelse är starkare än alla sireners sånger.

På alla språk är sirenerna intimt förbundna med vatten genom mäns föreställningar om vattnets natur. Till och med när sirenerna uppträder på fälten, som de gör i Egypten och Irland, flödar dessa fält av vatten från kanaler eller närbelägna floder och sjöar. Sirenerna älskar dem intill döden: männens död. Sirenen al-Nadaha stiger upp ur vattnet med det höftlånga, blöta håret fläckvis fastklistrat vid de bara axlarna. Kläderna låter avslöja en betagande, förhåxande skönhet. Hon höjer händerna och kallar på de förbipasserande med oemotståndlig röst. Det är hennes hemlighet. Hemligheten ligger i rösten. En man klär av sig och följer efter henne till vattnet. Men innan han nått fram till henne förvandlas hon till en väldig uggle, vars klingande skratt ekar i den stillastående luften över sjön. Och mannen drunknar.

Den danska sjöjungfrun skiljer sig från sina systrar på andra håll – ända från dem som har sin hemvist i Egeiska havet till dem som bor på de fält solnedgången förtrollar i Egyptens byar. Den danska sjöjungfrun förlorar sin röst på grund av en man. Det vill säga hon ger helt frivilligt upp sin röst i utbyte mot att havskungen förser henne med ben så att hon, med dem, kan stiga in i en silverblå BMW, slå sig ned bredvid den vackre prinsen och vinka och le åt folket bakom bilrutan, utan att kunna säga ett enda ord.

Det är bara den siren som bor i Warszawa, invid floden Wisla, som inte förleder någon med sånger som plundrar själen, inte duperar någon och inte heller ger upp sina vapen. Med svärdet i ena handen och skölden i den andra håller hon vakt och spanar. Om fienden ockuperar hennes söndertrasade land tar hon strid och när hon slåss stiger musiken upp och alla de andra sirenerna stämmer in:

- Knack, knack, knack, pittpattapatta, vaggsång, mea culpa... skönheten i musik man måste bestjålas av två gånger.

Från anslagstavlan: James Joyce står ovanför min säng i Dublin. Han stoppar händerna i fickorna på de vida byxorna och tittar på mig med vänlig och varm blick. Därefter tittar han i samma riktning som jag, mot en skylt med texten:

Strävsamt sökande efter svårfångad ton

"Tystnad. Generalrepetition: Sirenerna av James Joyce".

Bortanför skylten har en lång man uppenbarat sig. Det mörka, lätt gråsprängda, håret når nästan ned till axlarna och läpparna liknar en renässansängels. Han bär tunna glasögon med bågar smala som guldtråd. Han ler, vilket också får hans intelligenta, vänliga bruna ögon att le. När han når platsen där jag står, intill skylten, tar jag initiativet till ett samtal, något jag aldrig gjort förut.

- Ursäkt, men du har inte berättat... vilket land kommer du ifrån?

- Irland. Jag är född här. På Irland, svarar han fängslade självklart.

Efter ett ögonblick, i vilket han räddat sig undan en cykel som nästan kört över hans fot, fortsätter han:

- Och du?

Rösterna var högre än vanligt. De var öronbedövade, så jag svarade inte:

- Gud låter oss övervinna oss själva om vi felar.

- Gud är barmhärtig mot dem som känner sitt eget värde.

- Välkommen, välkommen. Du kom fram till slut, min käraste:

Äntligen har du insett att vi alla är födda sådana och att din förvirring är fullständigt befogad. Hur ska en människa veta vilken sirenfamilj hon tillhör om de har berättat alla de här historierna för henne och sedan förbjudit henne att skriva? Hur ska hon veta vilka språk hon tillhör om de har sagt: Läs på alla språk, utan att säga: Skriv. Det är naturligt att hennes språk blir ett lexikon. Och om hennes språk har blivit ett lexikon är det naturligt att hon blir en avfälling – på alla språk. Hos avfällingar smalnar horisonten, de blir trångsynta och fanatiska för att inte upplösas i intet eller uppslukas av allt. Skulle du då inte undra? Vi konstruerar alla skyddande glaskupor åt oss själva. Vi hukar under dem tills vi nästan kvävs och då krossar vi kupan. Om vi har tur träffar vi någon att älska som kan hjälpa oss. Då lossar banden så försiktigt att vi inte märker det förrän vi inser att vi andas utan ångslan och oro.

James Joyce står fortfarande kvar på sin post vid sirenskylden.

- Du yrar, säger han och ler.

Men jag struntar i vad han säger och frågar:

- När du skapade Molly Bloom, visste du då att det finns sirener i Ryssland som lever i snön? De dyker upp bakom snödrivorna och om en man tittar på dem förvandlas han till sten. Och om sirenerna tittar på mannen förvandlas de till vatten.

- Molly var grekiska, svarar han. Och Grekland är civilisationens vagga.

Jag är på väg att rätta honom, men min mor kommer in och avbryter konversationen. Hon ser honom inte stå där med händerna i byxfickorna.

- Seså, sluta nu med det där stirrandet i taket! Res på dig och följ med mig.

Jag har gjort i ordning en god frukost åt dig. Amna ligger sjuk sedan en vecka tillbaka. Men hon vill försäkra sig om att du mår bra. Gå till henne, hon är i sitt rum. Hon är för svag för att stiga upp. Försök tänka på någon annan än dig själv för ett ögonblick. Visa att du bryr dig om henne, hur mycket du tycker om henne.

Jag spelar sjuk, alltså. Jag vill bara dra uppmärksamheten till mig. Till vadå exakt? Alla dessa symptom? "Du har alla symptomen. Det händer. Var inte rädd. Se så, jag ska följa dig till ditt hem. Jag menar till ditt folk. Vadå, mitt folk? Var så snäll och säg mig i vilket land vi befinner oss nu? Parallell, parallell. Doften av apelsin och flickorna man hindrade från att skriva i Egyptens land. Frukten. Tvivel. Minns att du, när allt kommer omkring, inte är mer värd än en lök. Lyssna på ett gott råd och underkasta dig straffet. Silverblå bilar. Kloka människor är starka. Starkare än alla magiker tillsammans."

- Nej Amna, det är jag. Jag är inte sjuk. Det är bara det att saker händer som i själva verket bara är ord. Jag tvivlar och blir övertygad, svänger fram och tillbaka mellan goda tolkningar och illvilliga. Magin i tonen gör mig illa och jag kan inte svara. Orden böljar över sidorna och antar betydelser som motsäger sig själva från ett ögonblick till nästa. Ena stunden verkar de ofantliga, havande, närmast flödande av universell godhet som omfattar hela mänskligheten och i nästa stund skalas magin bort och de onda och kloka tar över. Som musiken i rösterna. Förstår du?

- Som ditt ansikte i spegeln?

- Precis. Hur visste du det?

- Hela ditt liv har du inte gjort annat än att stirra i speglar.

Jag vänder mig om och får syn på mitt ansikte i spegeln ovanför toalettbordet. Spegelns vatten böljar fram och tillbaka i vågor. Jag tittar på min spegelbild men den undflyr mig som kvicksilver, jag ser den och ser den inte. Jag griper efter de yttre tecknen på dess existens. Som om den skurits ut ur vatten. Glänsande strålar, som strömmat från tunga insikter, döljer sig för ögat och jag erinrar mig ekot av trolska vädjanden. Tonen förändras när hon kallar på mig:

- Bara du, ensam, kan... du till skillnad från alla andra... bara du... rädda mig... befria oss.

Språk från en annan planet: om översättarens ansvar

I sciencefictionromanen *Språken på Pao* av Jack Vance, i svensk översättning av Agneta Sneibjerg, handlar det om planeten Pao som cirklar runt den gula stjärnan Auriol i hjärtat av stjärnhopen Polymark.¹ På denna värld lever 15 miljarder paoneser ett enkelt liv som bönder, fiskare eller hantverkare, utan religion eller kult, ja, utan krig och konflikt.

Paoneserna är ett fredligt folk med ett enda gemensamt språk, ett polysyntetiskt språk som har den egenheten att det saknar verb och adjektiv. På paonesiska går det alltså inte att komparera "bra – bättre – bäst" exempelvis, så man kan knappast tävla med varandra. Och istället för att fokusera på händelser med hjälp av verb visar en paonesisk mening en bild av en situation eller ett tillstånd. På så sätt överensstämmer det paonesiska språket till sin natur och karaktär med den paonesiska mentaliteten, där den typiske paonesen uppfattar sig som en kork som flyter omkring på ett hav med många vågor, obegripliga krafter som för honom eller henne hit eller dit – om nu han eller hon överhuvud

taget tänker på sig själv som en separat individ.

Men detta Eden, planeten Pao, är en rik värld och ett lätt byte för andra mer krigiska världar. Invånarna på Pao överfalls plötsligt av de aggressiva och stridsälskande klanerna från planeten Batmarsh, men kan på grund av sin "korkmentalitet" inte försvara sig. Klanerna förvandlar dem till vasaller och avtvingar dem en hård tribut.

Då vänder sig härskaren av Pao till magikerna på Institutet för att få hjälp. Institutet ligger på planeten Breakness. Och där kläcker lord Palafox, "Mästare i Jämförande Kulturer", den briljanta plan som ska göra paoneserna kapabla att försvara sig i framtiden:

"[V]i måste ändra på det paonesiska folkets mentala grund, i alla fall hos en del av dem, det uppnår man lättast genom att förändra språket."

(s. 61)

Detta är början på ett gigantiskt sociolingvistiskt experiment, ett experiment i social ingenjörskonst. Paonesiska är ett positivt och mildt språk som framställer världen utan kontraster eller spänningar, därför är paoneserna milda och passiva. Lösningen är att isolera en grupp av dem och uppfostra dem i ett

¹ Jack Vance, *Språken på Pao*, översättning Agneta Sneibjerg, Stockholm: Delta, 1980. Alla referenser är till denna upplaga. Amerikanskt original: *The Languages of Pao*, 1958.

nytt språk som ska prägla dem i ett annat tänkande, mer aggressivt och komparativt. Kulturexperten lord Palafox visionerar:

”– Språket kommer att vara rikt på kraftgivande strupljud och hårda vokaler. Flera viktiga nyckelord kommer att vara synonyma: sådana som *njutning* och *övertvinnande av motstånd*, *avkoppling* och *skam*, *utom-jording* och *rival*. Till och med klanerna på Batmarsh kommer att verka milda jämfört med den framtida paonesiska militären.”

(s. 63)

Men visionen är större än så. Enbart modiga militärer räcker inte. Det nya språket *valiant* måste kompletteras med ytterligare språk, *teknikant*, som ska generera den tekniska utveckling som behövs för att bygga vapen, samt *cogitant* som ska vara språket för den kast som koordinerar utvecklingen och samarbetet mellan de olika grupperna: alltså elitens språk, översättarnas språk.

Hjälten i romanen är en ung man som är son till den förre härskaren på Pao, som inledningsvis i boken faller offer för en palatskupp. Denne unge man blir en av lingvisterna och översättarna och under hans vistelse vid Institutet på Beakness får vi ta del av logiken bakom planen. En lärare förklarar principerna:

”– Språket är det som bestämmer tankemönstret, den ordning i vilken olika former av handling följer varandra.

– Inget språk är neutralt. Alla språk bidrar med impulser till massan, en del mer effektivt än andra.
(...)

– Inom en större referensram kan vi se att varje språk ger människan en bestämd världsuppfattning.”

(s. 90)

Språken på Pao publicerades i original 1958 och är tydligt påverkad av den så kallade Sapir-Whorf-hypotesen, att ett språks struktur och grammatik bestämmer verklighetsuppfattningen hos språkets talare. Den yttersta konsekvensen av hypotesen är att talare av olika modersmål inte kan förstå varandra egentligen, eftersom deras tänkande är precis så olika som språken som de talar. Idén framfördes först av amerikanen Edward Sapir 1929. Han var både lingvist och antropolog och utgick från studier av nordamerikanska indianspråk när han formulerade sin hypotes. Denna fick sedan spridning och nådde popularitet under 1950-talet då kollegan Benjamin Lee Whorf publicerade boken *Language, Thought, and Reality*, som möjligen inspirerat Jack Vance till hans SF-roman.²

Vance för tanken på språkens determinativa roll till sin spets. Språket spaltar upp kognitionen på ett sätt som formar en unik världsbild för varje språksamfund: ett konkurrensinriktat och tävlingsfixerat språk kommer

2 Benjamin Lee Whorf, *Language, Thought, and Reality*, Cambridge Mass.: MIT Press, 1956.

att producera vilda krigare, ett grammatiskt komplext och logiskt språk kommer att producera avancerade tekniker, och ett språk som betonar sifferanalys och är rikt på tvetydigheter kommer att producera framgångsrika affärsmän och krämare.

Hur går det då på Pao? Ja, experimentet lyckas över förväntan kan man säga. "Utomjordingarna" – den svenska översättningens ord, fast att vi befinner oss på Pao och inte på Jorden – jagas iväg och planeten är äntligen fri. Det finns bara ett aber: den sociala harmonin på Pao är förstörd. Inplanteringen av nya språk har krävt våld och tvång och lett till fördrivning och isolering. Den nya krigarkasten har också svårt att inse poängen med fred; soldaterna förstår inte någon annan logik än sin egen militära. Kommunikationen mellan invånarna bryter samman och det blir inbördeskrig.

För räddningen svarar översättarna och tolkarna. Det är de som kan tala med alla och som själva också har blivit påverkade av alla, både av språken på Pao, *paonesiska*, *valiant*, *teknikant* och *cogitant*, och av grannvärldarnas språk, *merkantil*, *batsh* och *breakness*. Under sin utbildning har de roat sig med att konstruera ett blandspråk baserat på alla dessa språk tillsammans, ett språk med blandad syntax och brokig vokabulär, ett lapptäckespråk som de kallar *pastich* (s. 94). För hjälten som har vuxit upp

på två planeter blir detta blandspråk en metafor för honom själv:

"Jag älskar Pao, men jag är inte längre paones. Jag är påverkad av Breakness; jag kommer aldrig mer att helt och fullt vara en del av den här världen, eller någon annan värld. Jag är utstött och hopplöskad igen; jag är pastich."

(s. 99)

Tanken uppstår efter en resa genom rymden vid landningen på Pao. Och när han i slutet av boken räddar världen från Mästaren i Jämförande Kulturer, som plötsligt visat sig vara en dubbelspelande räv, ger hjälten sina order på pastich som därvid benämns "tolkarnas språk, ett språk för män som ägnar sig åt att tjäna människor" (s. 167).³ I samma altruistiska anda befaller han sedan att "varje barn på Pao: valiantiskt, teknikantiskt, cognitantiskt, eller paonesiskt, måste lära sig pastich, även om det sker på bekostnad av hans faders språk" (s. 171).

För en översättare är det ganska uppmuntrande att läsa en bok där översättarna och tolkarna framställs som en elit, smartast och bäst av alla. Goda är vi översättare också enligt parabeln. Jag finner det likaså sympatiskt med hyllningen till det blandade språket, till det orena, det lånade och hopplockade – till pastischen som ideal –, som motvikt

3 Det manliga yrkesperspektivet i frasen "ett språk för män" speglar 1950-talets könsroller. Uttrycket går att tolka som "ett språk för människor" i en svensk nutidsläsning av sagan.

till purismen och illusionen om den nationella och kulturella renhet som denna purism ofta väcker.

Begreppen hybriditet, tredje rummet ("the third space") och postmodernism var inte uppfunna 1958, men Jack Vance lyckas ändå plädera för dem som eftersträvansvärda ideal. Tursamt nog tar romanen slut innan de sätts i system, för när huvudpersonen befaller att alla måste kunna enhetsspråket pastich oavsett "fadersmålet" ligger tanken på tvång och språktest nära till hands. Vad händer om man inte vill tala pastich, utan bara minoritetsspråket valiant? Ska man berövas sitt medborgarskap på Pao? Dekretet alla ska tala samma språk för enhets skull har ju faktiskt skapat en hel del split och splittring på de världar där experimentet har praktiserats.

Det kan kanske vara ett tema för en annan sciencefictionroman? Men troligen inte någon arabisk sciencefictionroman då, för genren existerar knappast i arabisk skönlitteratur. Det finns några enstaka försök, bland annat av den egyptiske dramatikern Tawfiq al-Hakim som lekte med rymdschablona på 1950- och 60-talet, men ingen etablerad SF-genre.⁴ Är denna litterära

lakun ett tecken på att arabisk kultur härrör från en annan planet? Att arabiskan är ett utomjordiskt språk som talas av rymdvarelser, "aliens" från en främmande värld där andra lagar gäller? Onekligen innehåller det arabiska språket många "kraftgivande strupljud och hårda vokaler" som är främmande för skandinaviska språk exempelvis.⁵ Inte sällan har jag stött på uppfattningen att araberna måste vara medfött aggressiva eftersom deras språk är så gutturalt, fullt av strupljud, nästan grymtande. Som krigarspråket klingon ungefär, det som klingonerna talar i rymdserien Star Trek. Gudvete vad de morrar om bakom vår rygg!

Detta är ett vanligt tankefel, att inte inse att relationen mellan tecknen i ett språk, i det här fallet ljuden, och det betecknade, alltså ordens betydelse, som regel är godtycklig; 'ēsh, 'ushsh och 'ishq är ingen arabisk pang-bom-bang-sekvens som illustrerar ett rymdslagsmål, utan tre jordiska små ord som betyder bröd, fågelbo och varm kärlek. Att orden uttalas gutturalt har ingenting med det semantiska innehållet att göra.

En annan, lite mer sofistikerad variant på alien-temat är att arabiska saknar tempus och att araber i konsekvens med

4 SF-teman hos Tawfiq al-Hakim finns i pjäser som *Resa till morgondagen* (1958), *Månrapport* (1970), *Poet på Månen* (1971) och i noveller som *Är en miljon* och *Den fantastiska apparaten*. För referat av handlingen, se William M. Hutchins, *Tawfiq al-Hakim. A Reader's Guide*, Colorado, 2003, s. 127. Hutchins nämner i sammanhanget Nihad Bahjat som en arabisk SF-författare.

5 Kanske är det därför som en annan amerikansk SF-författare, Frank Herbert, lånat många arabiska ord till det fiktiva språk som talas på ökenplanet *Dune* i romanen med samma namn (1965). I denna bok har stycken av både det arabiska språket och den arabiska miljön bokstavligen förflyttats till en annan planet.

detta inte kan passa tiden. Tidsuppfattningen i deras universum skiljer sig helt enkelt från den i vårt på grund av språkets brist på tempus. Araber skulle alltså ha en närmast medfödd primitiv syn på tid.⁶

Det är riktigt att standardarabiskans verbsystem primärt markerar aspekt (avslutad respektive icke-avslutad handling, pågående handling, vanehandling och så vidare) framför tidpunkt, och att verbformen som sådan inte visar om det handlar om preteritum (*gjorde*) eller perfekt (*har gjort*) exempelvis. Böjningsformerna ser identiska ut. Att blanda det som morfologiskt motsvarar svenska nutids- och dåtidsformer i en narrativ text på arabiska, går därför alldeles utmärkt, till översättarens förtret som sällan kan vara lika livlig. Men det betyder inte att det skulle råda kaos eller godtycke på de arabiska tidsaxlarna! Tidsuttrycken och den kausala logiken berättar för det mesta tydligt när personen i berättelsen öppnar dörren: om det sker i går, idag eller i morgon.

Svenskan har heller ingen särskild verbform för futurum, är det värt att påminna sig. Vi kan tala om framtiden ändå. Och lika lite som mångtydigheten i ett engelskt pronomen som *you* betyder att engelsmän och amerikaner har svårt

att skilja ental från flertal eller subjekt från objekt, har araberna några problem med klockan på grund av sitt språk.⁷

Arabiska står med dualis – tvåtal – som numerus. Betyder det att arabiska modersmålstalare har skarpare perception och djupare förståelse av par och dubletter än svenskar? Nej, språken segmenterar förvisso universum på olika sätt, men företeelser som saknar ord i ett visst språk kan existera som begrepp för talarna ändå. Umberto Eco kallar detta en "optisk effekt" alltså en optisk villa, det som gör att man luras att tro att avsaknaden av ett ord i ett visst språk betyder att begreppet är okänt, eller vise versa att förekomsten av många ord i ett språk för ett visst fenomen, vare sig det gäller snö eller sand, automatiskt betyder en vassare uppfattning av fenomenet i fråga.⁸

I själva verket är det språken som system betraktade som är mer eller mindre effektiva. Att italienskans *nipote* betyder brorson, systerdotter och barnbarn på en gång, skriver Eco, innebär inte att italienare inte bryr sig om skillnaden mellan dessa olika sorters släktingar. Begreppen finns i den värld som kallas Italien och spelar stor roll där, men de saknar likväl separata ord i språket. Differentieringen av släktingar i språket

6 Benjamin Whorf byggde sin argumentation för språkets bestämmande roll för världsbilden bland annat på konstaterandet att hopiindianernas språk saknade ord, uttryck och språklig struktur för att beskriva tid, vare sig förfluten tid, nutid eller framtid.

7 Eng. *you* motsvarar på svenska både singular *du* och plural *ni*, både subjektform *du* eller *ni* och objektsform *dig* eller *er*.

8 Umberto Eco, *Mouse or Rat? Translation as Negotiation*, London: Weidenfeld & Nicolson, 2003, s. 23.

är inte identisk med differentieringen i verkligheten. Italienare behöver krångla till det mer än svenskar när de vill vara exakta i släktberättelser helt enkelt och skilja på barnbarn och brorson exempelvis, men det betyder inte att italienare är mindre släktmedvetna. Inte heller att de inte *kan* göra skillnad språkligt sett – det kräver bara lite fler ord.

Den optiska villan dyker ofta upp i översättningssammanhang. Det sägs till exempel ibland att arabiskan är ett så himmelskt ordrikt språk att det inte går att göra rättvisa på svenska eller något annat jordiskt språk heller. Att översättaren är slagen på förhand därför. Den här myten omhuldas många araber själva, som gärna hävdar att arabiska är ett fullkomligt unikt språk, rikare, renare och vackrare än alla andra.

Etnolingvistisk chauvinism är ett universellt fenomen som tagit sig många mer eller mindre absurda uttryck genom historien.⁹ I det arabiska fallet hörs ofta metafysiska argument: eftersom Koranen uppenbarades på arabiska är detta Guds språk. Andra pekar på den klassiska litteraturens väldiga omfatt-

ning, kanske den största i världen kvantitativt sett och ännu full av bortglömda texter. Ibland framhålls den historiska kontinuiteten och språkets imponerande geografiska domän: Afrika, Asien och Europa. Man hänvisar gärna till enorma lexikon från trettonhundratalet i många volymer eller listor av arabiska synonymer och homonymer komponerade av språkmaniker idag.

Men ords-katten i ett språk historiskt sett är mer en fråga om dokumentation och ackumulation än ett bevis på överlägsen uttrycksmöjlighet. Ett språk använd i praktiken ger aldrig större skörd än den enskilde brukarens förmåga tillåter. Ingen behärskar alla ord som finns eller har funnits, och ingen vet heller hur många ord som kan finnas egentligen. Slang, dialekt, tekniska termer, sammansättningar, improvisationer, dött, levande, var går gränsen för ett språk? Om ordböckernas tjocklek vore proportionell mot språkets rikedom funnes det ju många språk vars existens man kunde ifrågasätta helt och hållet: de har ju inga ordböcker alls! Tänk vad torftigt de måste tala, och i förlängningen tänka!¹⁰

Kontentan är att den litteräre översättaren aldrig bör skylla på målspråkets otillräcklighet om romanen eller dikten låter platt i tolkning. Snarare borde han eller hon ifrågasätta sin egen kompetens

9 För en diskussion av aktuella arabiska språkattityder och idéer om arabiskans överlägsenhet, se Gunvor Mejdell, "What is happening to *lughatunā l-gamīla*? Recent media representations and social practice in Egypt", i *Journal of Arabic and Islamic Studies* 8 (2008), s. 108 – 124. Mejdell hänvisar till J. Fishman, *In Praise of the Beloved Language. A Comparative View of Positive Ethnolinguistic Consciousness* (1977) för en studie av språklig chauvinism generellt.

10 Jmf. Mikael Parkvall, *Lagom finns bara i Sverige och andra myter om språk*, Stockholm: Schibsted förlagen, 2009, s. 133 – 143.

och förmåga i källspråket, eller sin litterära fantasi.

Alla språk kan i princip uttrycka allting slår lingvisten Roman Jakobson fast.¹¹ Alla språk har samma *uttrycks-potential*, för att låna en term från lingvisten Mikael Parkvall som skrivit underhållande och populärt om dessa ting. Myten att vissa språk skulle vara mer primitiva, alternativt sofistikerade, än andra är just en myt förklarar han i sina böcker och pekar på hur svenskar historiskt sett systematiskt nedvärderat språk från avlägsna länder och regioner.¹² Denna fördomsfulla attityd har också påverkat bilden av arabiskan som språk. Men att man på språket *x* inte kan uttrycka relativitetsteorin $E = mc^2$ (energin är lika med massan gånger ljusets hastighet upphöjd till två) exempelvis beror inte på att språket är fattigt i sig utan bara på att det vid en given tidpunkt *y* ännu inte har behövt uttrycka dessa ting.

Ergo, svenska är ett lika rikt och ut-

trycksfullt språk som arabiska. Den lexikala asymmetrin till följd av olikheter i samhällsorganisation och historia mellan språkgemenskaperna, är ofta ett problem för översättaren. Men detta går alltid att lösa med lånord eller översättningslån, neologismer eller semantiska glidningar, eller med omskrivningar. Förmodligen har jag och mina arabistkollegor fler lexikala krux i våra källtexter än översättare mellan sinsemellan näraliggande europeiska språk, men inga är i princip olösliga.

Svårare att hantera är kanske vad som måste sägas på svenska men som inte behöver sägas på arabiska: den grammatiska asymmetris dilemma.¹³ På svenska måste vi exempelvis skilja mellan *hon*, *den/det* samt *de*, olika pronomen som syftar på olika personer och saker medan man på arabiska kan nöja sig med ett enda pronomen för de flesta av dessa: *hiya* (= *hon*, *den/det* samt inanimat *de*). Ibland leker arabiska författare medvetet med denna mångtydighet, i poesin till exempel. Då sätter den svenska grammatikens regler stopp för leken vid översättning. Vissa tolkningar av den syrisk-libanesiske poeten Adonis till svenska lider enligt mitt tycke svårt just på grund av de svenska personli-

11 "All kognitiv erfarenhet och dess klassificering kan uttryckas på varje existerande språk. Om en brist uppträder kan terminologin förfinas och förstärkas med lånord eller översättningslån, neologismer eller semantiska glidningar, och slutligen med omskrivningar." Roman Jakobson, "Lingvistiska aspekter på översättning", övers. Erik Andersson, i Lars Kleberg (red), *Med andra ord*, Natur och Kultur 1998, s. 150 (147-155).

12 Mikael Parkvall, *Vad är språk?*, Stockholm: Natur och Kultur, 2006 och *Lagom finns bara i Sverige och andra myter om språk*, 2009. Om fördomar mot avlägsna språk, se *Vad är språk?*, s. 68 – 69, 75 – 77 och *Lagom finns bara i Sverige*, s. 117 – 118, 69 – 70.

13 "I huvudsak skiljer sig språk åt genom vad de måste uttrycka och inte genom vad de *kan* uttrycka." Jakobson, "Lingvistiska aspekter", s. 152. Jakobson hänvisar här till Franz Boas som påpekat att det är grammatiken snarare än ordförrådet som avgör vilka aspekter av varje erfarenhet som måste uttryckas på språket ifråga.

ga pronominas determinism vad gäller genus och numerus i förhållande till de arabiska motsvarandes obestämdhet.¹⁴

Ett annat exempel av många på grammatisk asymmetri är verbalsatserna: Svenska är mer analytiskt till sin typ än arabiska och därför måste verbet hos oss alltid ha ett avknoppat, självständigt subjekt. Ett pronomen måste finnas i substantivets ställe om detta inte är utskrivet: "Jag/du/hon/han/vi/ni/de talade", med verbet talade som exempel. En subjektlös verbfras, "talade", är ofullständig och svårtolkad, om inte subjektet är underförstått och framgår av sammanhanget. Arabiska är ett mer syntetiskt och flekterande språk typologiskt sett. Det är rikt på böjningsformer och har en friare ordföljd än svenskan. Verbets subjekt anges som ett böjningsmorfem och behöver inte skrivas ut som ett självständigt pronomen: "jag talade" blir *takallamtu* i ett enda ord. Pronomenet *anā* lika med "jag" är onödigt; *anā takallamtu* är redundant.

Satser tillåts vidare börja med verb

14 För ett exempel, se dikten "Thamud" (1976), i svensk översättning av Hesham Bahari och Ingvar Rydberg, som uppvisar en växling mellan självständiga pronomen *hon*, *du* och *de*, där originalet nöjer sig med ett enda pronomen i tredje person singular *hiya* eller motsvarande böjningsmorfem. Mer än en läsart (beroende på förståelsen av korrelaten) är möjlig på arabiska, inbegripet *den* och *det* i många fall, medan översättningen fixerar en specifik tolkning som långtifrån är given. Adonis, *Detta är mitt namn*, Furulund: Alhambra 2006, s. 119 – 134, tidigare utgiven i *En tid mellan askan och rosorna*, Furulund: Alhambra, s. 127 – 143.

på arabiska, vars grundläggande ordföljd i narrativ text är VSO. En arabisk berättelse består därför ofta av många meningar i följd som alla börjar med ett verb utan föregående nomen eller pronomen. Stilen känns omväxlande även om aktören/subjektet är identisk i alla meningarna tack vare verbens lexikala olikhet. Inga meningar börjar ju på precis samma ord. En svensk direktkopierad syntax ger däremot ett repetitivt intryck: varenda mening kommer ju att börja med samma nomen eller pronomen. Det ger lätt ett tjatigt intryck. Om vi tänker på en förstapersonsberättelse så blir det: "jag tänkte", "jag tyckte", "jag åkte", "jag sa", och så vidare.

En översättningslösning är att manipulera ordföljden, för att uppnå omväxlingen och variationen som präglar motsvarande meningar i arabiskan. Det kan man göra genom att flytta fram ett adverbial eller en bisats exempelvis. Eller också kan man slå samman flera verbalsatser med komman, så att man slipper upprepa pronomenet-subjektet lika ofta. Alternativt kan man skapa rent elliptiska satser med underförstått subjekt.

Jag skulle gärna ha översatt arabisk SF, om genren hade funnits, men får tillsvidare hålla tillgodo med mer jordnära ting, senast en roman från Libanon: *Yalo* handlar om en krigsskadad, traumatiserad ung man (vars namn är Yalo) som försöker förstå sig själv och

göra sig förstådd i omgivningen.¹⁵ Språk spelar stor roll i boken, liksom kommunikationsproblemen mellan figurerna: sociolekter, dialekter, minoritetsspråk, majoritetsspråk, utländska språk – alla sorts språk finns representerade och problematiserade i berättelsen. Det som var svårt med denna bok var inte att jag på grund av mitt svenska modersmål hade kognitiva problem, att jag inte begrep vad författaren Elias Khoury med arabiska som modersmål ville ha sagt beroende på våra inkommensurabla och inkompatibla världsbilder enligt Sapir-Whorf-hypotesen. Nej, det som var svårt var överförandet den arabiska textens brokad av olika språk och språkvarieteter till svensk vadmal.

För det första är skriftarabiskan inget talat språk normalt; litteraturspråket är inte lika med vardagsspråket i samhället. Den ungefärliga ett-till-ett-relation som finns mellan skriftspråket i en svensk roman och vardagens talspråk finns oftast inte i en arabisk roman. Varenda skönlitterär text på arabiska måste därför i någon mening "översättas" till talat idiom av läsaren, till modersmålet, för att nå fram. Gapet mellan arabiskt skriftspråk och talspråk är helt enkelt så stort att *mimesis* förutsätter översättning: först av författaren vid skapandet och sedan tyst av läsaren vid tolkningen. När översättaren till ett tredje språk i ett senare led

kommer in, har han eller hon att jobba fram en översättning av en översättning så att säga, där det även gäller att rekonstruera det hypotetiska "originalet".

För att nå fram till ett levande språk i en översättning från arabiska behövs det enligt min mening ett visst mått av tillbakaöversättning. Jag inbillar mig att en arabisk läsare under läsningen av texten intuitivt kan "höra" vad de formella standardarabiska orden motsvarar på mer informellt talspråk, och jag försöker realisera *den* tysta läsningen.

Översättning från arabiska kräver därför ett mått av kreativ fantasi. Jag är i den lyckliga positionen att jag sällan blir kritiserad för mina översättningsval av tidningarnas recensenter och skriven på näsan med vad det eller det *egentligen* borde heta, så jag kan ta ut svängarna. Men fria fantasier är det ändå inte fråga om. När jag lyssnar efter ett mer vardagligt, naturligt språk under den "konstlade" ytan, handlar det om en tolkningsmetod, andan före bokstaven kanske som ytterst är en trohet mot bokstaven själv. Att översätta ytligt sett stela arabiska formuleringar stelt betraktar jag som en perversion som beror på bristande lyhördhet för språkets intima substrat.

Många moderna arabiska prosaister blandar språk. Inte bara implicit utan också explicit är deras verk polyfona och mångspråkiga. I Khourys *Yalo* exempelvis är all dialog på libanesiska, "libanesisk dialekt" som denna varietet av arabiskan benämns av europeiska ling-

15 Elias Khoury, *Yalo*, Stockholm: Leopard förlag, 2012. Arabiskt original: *Yālū*, Beirut: Dār al-ādāb, 2002.

vister.¹⁶ "Vulgär arabiska", *ʿammiyya*, säger många araber själva om varieteten i kontrast till den "rena" skriftarabiskan, *fushā*. Det är detta senare moderna standardspråk som de berättande partierna av romanen är skriven på. Dessutom talar vissa personer i boken översatt syriska och syrianska medan andra gärna kryddar talet med franska. Den samlade mixen är kanske inte pastich från Pao men påminner om det.

I två föregående böcker har jag haft att göra med dialog på egyptisk arabiska (*Yacoubians hus*, 2007) och saudiarabisk arabiska (*Flickorna från Riyad*, 2008). För den egyptiska arabiskan finns det ett utmärkt lexikon att tillgå, men när det gäller saudiarabiska och libanesiska saknas sådana hjälpmedel.¹⁷ Eftersom de grammatiska, lexikaliska och ortografiska skillnaderna mellan talspråken och standardarabiskan är minst lika stora som skillnaderna mellan danska, svenska och norska, och ibland ännu större så att de liknar gapen mellan säg tyska, nederländska och svenska, hamnar jag ofta i svårigheter. Dels är lapptäcket av arabiska språkvarianter i texten i sig omöjligt att imitera, vilket ger översättningsförluster när det gäller estetisk

effekt, dels är det svårt att klura ut vad allting betyder. Vad tusan står det? Är det klingon, eller? Eller är det pastich?

Följande är ett exempel valt på måfå ur *Yalo*. Den unga Shirin berättar i direkt anföring på omiskännlig libanesiska om sitt förhållande med en manlig studentkamrat. Repliken är utpräglad talspråklig. Detta syns i stavningen som är ljudhärmande och avviker från skriftspråksnormen. Glosor (*bass*; *lāzim*), syntaktiska konstruktioner (*mā baʿref*), frågeord (*shū*; *lēsh*) och verbformer (*beʿdar*; *khabbartū*) är typiska för libanesiskan. De går inte att hitta i ett normalt lexikon eller någon standardarabisk grammatik:

bass shū beʿdar aʿmal, bhebbū,
kān ṭālib mā ʾī bi-l-jāmiʿa l-am-
rīkiyya wa-nimnā sawwā, ana kunt
ākḥud ḥubūb mān ʾil-ḥaml, bass
yōmhā nasēt, mā baʿref lēsh, lem-
men khabbartū innī ḥublā wa-lā-
zim natzawwaj, harab, wa-ʾāl innū
bkhāf min ummū ¹⁸

بس شو بقدر أعمل، بحبو، كان طالب
معي بالجامعة الأمريكية ونمنا سوا، أنا
كنت أخذ حبوب منع الحمل، بس يومها
نسيت، ما بعرف ليش، لمن خبرتو إني
حبلي ولازم نتزوج، هرب، وقال إني
بخاف من أمي

På standardarabiska skulle samma stycke kunna skrivas och läsas ungefär så här. Notera de frekventa skillnaderna: *lākin mādhā astaṭīʿ an aʿmal, uḥib-*

16 Mikael Parkvall kopplar termen "dialekt" använt om språk i "exotiska länder" till en eurocentrisk världsbild (och kolonial världsordning?), där civilisation och nation kröns med ett språk medan efterblivna stamsamhällen per definition bara äger dialekter. *Lagom finns bara i Sverige*, s. 69 – 70.

17 El-Said Badawi & Martin Hinds, *A Dictionary of Egyptian Arabic*, Beirut: Librairie du Liban, 1986 el. senare.

18 *Yālū*, s. 25

buhu, kāna ṭaliban ma't bi-l-jāmi'a
 l-amrīkiyya wa-nimnā ma'a ba'd,
 anā kunt ākhudh ḥubūb man' il-
 ḥaml, wa-lākin dhalika l-yawm na-
 sayt, lā a'rif li-mādhā, wa-'indamā
 akhbartuhu annī ḥāmil wa-yajib
 'alayna an natazawwaj, harab, wa
 qāla innahu yakhāf min ummihi.

لكن ماذا أستطيع أن أعمل،
 أحبه، كان طالباً معي بالجامعة
 الأمريكية ونمنا مع بعض، أنا
 كنت آخذ حبوب منع الحمل، لكن
 ذلك اليوم نسيت، لا أعرف
 لماذا، وعندما أخبرته أنني حامل
 ويجب علينا أن نتزوج، هرب،
 وقال إنه يخاف من أمه

De korta vokalerna i de två transkriberade versionerna är interpolationer eftersom den arabiska skriften är konsonantisk; det går att göra uttalsskillnaderna ännu större. I min översättning stannade jag för följande lydelse (efter många förslag):

*Men vad ska jag göra? Jag älskar ju honom. Vi var studiekamrater på American University och låg med varann. Jag åt p-piller, men hade glömt det den dan, jag fattar inte varför. När jag sa att jag var gravid och att vi måste gifta oss stack han. Han var rädd för vad hans mamma skulle säga, sa han.*¹⁹

Skillnaden i stilnivå mellan denna replik, som innehåller några få talspråks-

markörer ("varann" och "dan" samt viss fraserings), och den berättande texten i tredje person är marginell i den svenska översättningen. Skillnaden är betydligt kraftigare markerad och konstitutiv för den estetiska effekten på arabiska. Översättningsförlusten är tydlig. Går det att kompensera för den? Om man stavar *vad* och *jag* i satsen *vad ska jag göra* utan *g* som det låter, *va' ska ja' göra*, vad händer då? Libanesiskt talspråk är ju inte detsamma som slang eller jargong. Att stava talspråkligt på svenska däremot ger lätt associationer till *Pygmalion* och *Eliza*. Men även om Shirin i Beirut är ung och söt så är hon ingen piga. Hon har läst på universitetet och kör egen bil. Normalisera eller inte normalisera, det är en viktig strategifråga. Men för att kunna välja strategi behöver man inse problemet.

Modern arabiska är inte ett språk utan flera. Vartenda land har sin varietet, och dessa är inte normerade. Inga stavningsregler finns och sällan lexikon. Kanske inte så konstigt att översättningar från arabisk litteratur till engelska och franska exempelvis ofta "smittar av sig" på mindre språk som svenska, både när det gäller utgivningen och på ord och meningsnivå i den översatta texten. Det är frestande att stjäla. Jag försöker hålla mig ren, men helt immun är jag inte.

Mea culpa. Ibland är översättning ett smutsigt jobb. Man köpslår och man växlar, både vitt och svart. Vad kan läsa-

¹⁹ Yalo, s. 24

ren köpa och vad kan jag sälja? Alternativt, vad kan jag själv köpa av ditt- och hur mycket är jag beredd att betala av mitt språk? Jag tilltalas av Umberto Ecos metafor för översättning, att den är en förhandling, *translation as negotiation*. Det finns bra och dåliga affärer. Den ide-ale översättaren är en tuff förhandlare, som tror att översättning faktiskt är möj- lig, kämpar för att isolera den för honom eller henne djupaste innebörden i en text och engagerar sig i hårda förhandlingar om varje rad. Trogenhet betyder i det sammanhanget inte exakthet, säger han, det är ingen relevant synonym. Istället handlar det om lojalitet, hängivenhet, bundsförvantskap och vördnad.²⁰

Metaforen om översättaren som en för- handlare passar bra ihop med översät- tarnas roll i politiken på planeten Pao i stjärnhopen Polymark. Politiken är det möjligas konst heter det här på Jorden efter järnkanslern Otto von Bismarck: "Politik ist die Kunst des Möglichen". Och det skulle kunna sägas om översät- tning också: översättning är inte bara en konst i största allmänhet, utan det möj-

ligas konst, tvärt emot teorin.²¹ Man ger och man tar, man köper och säljer. Det rätta priset är alltid en förhandlingssak och aldrig exakt.

Fördelen med förhandlaren som me- tafor är att den tillåter oss översättare att vara oss själva. Många andra meta- forer framställer oss som falska a priori: Översättaren är en förrädare (*tradutori traditori*, italienskt ordspråk). Översät- taren är en tjänare under två herrar samtidigt, författaren och läsaren, med lojalitetsbrott som naturlig följd (Paul Ricoeur).²² Översättaren är en skådespe- lare, som spelar en annan än sig själv (Lars Kleberg).²³

En ny variant på motivet med den sus- pekta översättaren hittar jag i Mona Ba- kers bok *Translation and Conflict* (2006), där hon varnar för översättaren som "medbrottsling". Att åta sig ett översät- tningsjobb innebär medansvar (*compli- city*) för texternas innehåll hävdar hon. Översättaren är moraliskt ansvarig för

20 "Faithfulness is not a method which results in an acceptable translation. It is the decision to believe that translation is possible, it is our engagement in isolating what is for us the deep sense of a text, and it is the goodwill that prods us to negotiate the best solution for every line. Among the synonyms of *faithfulness* the word *exactitude* does not exist. Instead there is loyalty, devotion, allegiance, piety." Umberto Eco, *Mouse or Rat?*, s. 192.

21 Oöversättlighetens lära har utretts i essäer av bland andra Erik Mesterton i "Om möjligheten och omöjligheten att översätta" (1979), Octavio Paz i "Litteratur och bokstavlighet" (1991), Lars Kleberg i "Med andra ord" (2001) och Efim Etkind i "What is untranslatable" (1999).

22 Paul Ricoeur, *On Translation*. Translated by Eileen Brennan. London and New York: Routledge, 2004.

23 Lars Kleberg, "Översättaren som skådespelare", i *Dialoger* 17/1991, s. 7 – 11. Omtryckt och utvidgad i *Översättaren som skådespelare*, Stockholm: *Dialoger*, 2001, s. 124 – 135.

de texter han eller hon producerar.²⁴ Boken handlar till stor del om hur översättning använts i politiska syften i konflikterna i Mellanöstern, när den egna sidans retorik och argument färgat översättningen till och från fiendesidan, som i materialet oftast representeras av araber.

Framing, "inramning", är det teoretiska begrepp som Baker arbetar med för att beskriva hur manipulationen går till och klassificera typerna. Hennes samlade slutsats är att oavsett valen på detaljnivå finns det alltid en kumulativ översättningseffekt som går utöver den omedelbara händelse som texten i sig utgör. Den lilla berättelsen är alltid en del av en större, som i sin tur ingår de ideologiska metaberättelser som cirkulerar runt globalt. Därför, "i egenskap av sociala aktörer, är översättare och tolkar ansvariga för de berättelser som de hjälper till att cirkulera – och för de konsekvenser i verkliga livet som spridandet och legitimeringen av dessa berättelser får", skriver hon.²⁵ Udden är riktad mot illusionen om en neutral och objektiv översättare. Studien lyfter fram översättarnas roll i politiken.

I sin analys fokuserar Baker på media och säger mindre om litteratur, men hennes tes gäller förstås även där. Att översätta arabisk litteratur har abso-

lut politiska implikationer. Urvalet av böcker och texternas innehåll kommer genast att ingå i större berättelser om hur vår planet ser ut och vem som har rätt till vad. Jag förmedlar och manipulerar rösten av den Andre, Främlingen, *the Alien*. Enligt den så kallade manipulationsskolans teorier om översättning "skriver jag om" originalet för mina egna och andras syften, alltid. Som professionell översättare är jag en kontrollör av vilka nyheter som släpps fram från den andra planeten till vår. Jag är samtidigt en klient i jakt på prestige och snöd ekonomisk vinning och därför lättköpt. Dessutom är jag indränkt i ideologi utan att se det och underkastad den rådande litterära konventionen. Och ideologen i mig vinner alltid över filologen.²⁶

Helt klart är att jag är översätter i en politisk kontext, det märker jag själv. Elias Khoury, exempelvis, författaren till romanen *Yalo*, är en libanes med vänsteråsikter, samhällskritisk och sekulär. Det stämplar förmodligen mig som översättare i vissa kretsar. Men han är också en medelålders, kristen, vit man som tjänar mycket pengar och flörtar med väst. Det stämplar mig nog i vissa andra kretsar. Hur representativ han är för "oss" eller "dem" beror på perspektivet.

Vilka intressen tjänar hans verk?

24 Mona Baker, *Translation and Conflict. A Narrative Account*, London and New York: Routledge, 2006, s. 105.
25 Ibid, s. 139.

26 Jeremy Munday, *Introducing Translation Studies, Theories and Applications*, 2nd ed. London and New York: Routledge, 2008 [2001], s. 125 – 127.

Texten skildrar bland annat våldtäkter i vad som kan tyckas vara ett förmildrande ljus. Hur långt sträcker sig mitt ansvar där för hur andra uppfattar berättelsen, araber och icke-araber, män och kvinnor? Det handlar vidare om misshandelsscener och tortyr – *Yalo* är en otäck bok – men är jag därmed ansvarig för spridandet av sjuka tankar i samhället?

Mona Baker går inte lika långt som Jack Vance i sin fantasi och utser översättarna och tolkarna till samhällselit. Lösningen hos henne verkar inte vara mera makt utan mindre, att avstå från att ta vissa jobb helt enkelt.²⁷ Men problemet med metaforen översättaren = medbrottsling är att om man accepterar den här, på denna planet, så tvingas man acceptera dess tillämpning även på andra. Var det inte den metaforen och de argumenten som gjorde det legitimt att mörda eller försöka mörda översättarna till Salman Rushdies *Satansverserna*?²⁸

Baker är ute i en god sak. Men att betrakta litterära översättare strikt som "sociala aktörer" med personligt ansvar

för allt som står i de böcker de översätter och hur det används kan få digra konsekvenser. Lika lite som en läkare hålls ansvarig för vad patienten hittar på när han eller hon är frisk – jobbet är ju att bota – bör en översättare automatiskt hållas ansvarig för hur texterna brukas eller missbrukas när de väl lämnat förhandlingsrummet. Förrädaren/medbrottslingen blir en naturlig måltavla på grund av sin lömska roll. Men ska man verkligen skjuta på pianisten?

På Pao var lingvisterna, cogitanterna, visserligen ansvariga för planetens motsvarighet till den babyloniska förbistringen. Det var de som manipulerade språket och skapade de kulturella skillnaderna mellan kasterna. Som översättare och tolkar upprätthöll de sedan dessa skillnader som kommunikatörer och kulturexperter. Men det var också de som stod för lösningen, när de lät sig själva påverkas av alla de olika språken och uppfann *pastich*. Blandspråket försonade sedan invånarna och upplöste skillnaderna.

En förhandlare ska inte slippa ansvar för resultatet av sina förhandlingar *carte blanche*, det tycker jag inte – men heller inte tvingas välja sida. Hans eller hennes mål är kompromissen: alla ska tjäna något på affären men alla måste vara med och betala, och alla måste lära sig lite *pastich*. Neutraliteten må vara en illusion, men kan den inte fungera som ambition? För att parafrasera Beran

27 *Translation and Conflict*, s. 105.

28 Den japanske översättaren av *Satansverserna*, Hitoshi Igarashi, knivhöggs till döds i juli 1991; den italienske översättaren av boken, Ettore Capriolo, misshandlades och knivhöggs i sin lägenhet samma år och månad; den turkiske översättaren, Aziz Nesin, lyckades 1993 undkomma en lynchmobb i staden Sivas, när Rushdiemotståndare attackerade ett konferenshotell varvid 37 människor omkom. Se Kenan Malik, *Från fatwa till jihad*, Övers. Joachim Retzlaff, Voltaire Publishing, 2009, s. 16 – 17.

Panasper, hjälten i *Språken på Pao* och min hemliga förebild: Jag älskar Sverige, men jag är inte längre svensk. Jag kommer aldrig mer att helt och fullt vara en

del av den här världen, eller någon annan värld. Jag är utstött och hopplockad igen; jag är *pastich*.

INGVAR RYDBERG

Arabiska översättningar till svenska under femtio år

Att få främmande litteratur utgiven, särskilt när det gäller på för oss så "nya" och annorlunda språk som arabiska, är beroende av en del förutsättningar. Det måste finnas översättare med språkkunskaper, hett engagemang och orientering om aktuell litteratur och vidare förlag som är villiga att ge ut den. Erfarenheten har lärt att det alltid finns några sådana förlag, även om det inte precis är de största. Böckerna kan likväl ge stort eko, om media är ambitiösa och seriösa och gör dem kända. Fram på 80-talet och delvis också fortfarande har det varit översättaren, som har måst väcka intresse och peka ut läsvärda verk. Det har ställt högre krav på honom eller henne jämfört med vad som gäller för de stora västliga språken. Där följer våra förlag sedan länge utgivningen säsong för säsong – i London, New York, Paris eller på diverse bokmässor. När det gäller de mest kända författarna vet de ofta rentav vilka verk som är på väg, innan de har publicerats i ursprungslandet. Men detta har de senaste åren allt tydligare börjat förmärkas även vad gäller aktuell arabisk litteratur. I Sverige följs nu sådana som Nawal al-Sa'dawis, Elias Khourys och Salim Barakats författarskap kontinuerligt.

Jag för min del började studera arabiska utan närmare tanke på att bli översättare. Det berodde på att jag började studerade språket tidigt, innan jag bestämt mig för vad jag ville bli. Jag var redan mycket intresserad av språk (romanska och slaviska språk). Under mitt tredje år i Lund, 1962, fick jag en dag i Universitetsbyggnaden se ett anslag, förmedlat av Svenska institutet, om några lediga stipendier i utlandet, bl a ett om ett läsars studier vid Kairouniversitetet. Det var det mest fascinerande förslaget, även om jag då inte kunde någon arabiska. Det behövdes inte heller, det räckte med en grundexamen (fil.kand., fil.mag.), och det spelade ingen roll i vilka ämnen. Vistelsen i Kairo på cirka sju månader blev en mycket inspirerande introduktion till språket och hela den arabiska världen.

Några år senare, 1967, bodde jag ett halvår i Beirut och fick då med hjälp av den arabiska jag hade lärt en utmärkt inblick i modern arabisk litteratur tack vare de många förlagen och bokhandlarna där. Jag råkade komma ned strax före junikriget mellan Israel och arabstaterna. De flesta arabiska författarna blev djupt chockade av dess utgång och tvingades stiga ned från sina elfenbens-

torn för att se katastrofen i ögonen. Flera blev betydligt villigare att diskutera med utländska korrespondenter, arabister och andra intresserade som sökte upp dem. Diktarna var de första som tog till orda i litterär form. Jag minns särskilt samtal med redaktör Suheil Idris och poeten Nizar Qabbani, som då trädde in i sin "politiska" fas efter att tidigare mest ha varit känd som kärlekspoet. När jag kom hem och konfronterades med den uppseendeväckande okunnigheten och partiskheten, reagerade jag med en känsla av att arabvärlden måste tackas över ett mycket vidare fält, samhället i stort, kulturen och litteraturen. Jag själv passade inte som journalist ute på fältet. Jag kunde däremot förmedla litteratur om hur folken levde. Det gav en avgjort intressantare och mer mångfacetterad bild än vad några journalister i de nordiska länderna åtminstone då kunde prestera.

1969 lyckades jag intressera tidskriften *Ord & Bild* att ge ut ett specialnummer om arabvärlden, där jag förutom att skriva några längre artiklar översatte sex aktuella dikter, hämtade från den libanesiska kulturtidskriften *al-Adab*. Fyra av dem var palestinska och folkrörelseförlaget FiB:s lyrikklubb undrade om jag hade fler, så att det kunde räcka till en liten bok. Det hade jag också, i varje fall efter att jag hade beställt en del diktsamlingar med 60-talets nya palestinska poesi från de förlag jag hade lärt

känna i Beirut. Antologin "Palestinsk poesi" kom ut 1972 och fick ett mycket gott mottagande, även i den särdeles Israelvänliga Expressen, där författaren Lars Gustafsson skrev en mycket fin och förstående recension.

Jag var från 1970 och en bit in på 80-talet den ende översättaren av arabisk litteratur i Sverige. Jag hade dock en föregångare i den originelle folkbildaren Carl Elof Svenning, som på 50-talet startade ett eget litet förlag, Internationella bokklubben i Lidingö, och översatte några av de moderna egyptiska klassikerna, dock oklart från vilket språk. Men han fick snart sin källare full med osålda exemplar, trots att han hade fått en del positiv uppmärksamhet i pressen. Han var en enstöring – eller blev det i alla fall – och jag kom aldrig i kontakt med honom (och det gjorde förbluffande nog inga andra arabister heller, inte ens de i Stockholm).

Jag tyckte att om det gick så bra med poesi, borde det finnas utrymme också för prosa. Och den gick jag också över till. (Jag har knappast sysslat med poesi sedan dess). 1970 hade jag intervjuat den palestinske författaren Ghassan Kanafani i Beirut med tanke på en licentiatuppsats. Denna blev dock inte särskilt lyckad: en klassificering och analys av språkliga fenomen, som i stort sett är gemensamma för det moderna litteraturspråket. Det intressanta var ju innehållet. Den konservativa Semiti-

ska institutionen i Lund höll sig strikt till lingvistik och uppmuntrade inte till forskning om litteratur. Men det var ändå ingen bortkastad möda. Jag hann under tiden tränga in i Kanafanis författarskap – hans samlade produktion uppgick till bara cirka tusen sidor – och resultatet blev en antologi, uppkallad efter den lilla romanen "Män i solen". Att den rörde eller upprörde en betydande publik kan man se i att den gavs ut i en ny, något utvidgad upplaga 2007 (då på ett nytt förlag).

Men den palestinska litteraturen var inte särskilt omfattande. Det var dags för större realistiska verk och då gärna från Egypten, som dominerade genren. Jag föredrog Abd al-Rahman al-Sharqawi och hans roman "Jorden" framför Nagib Mahfouz, som jag annars redan då väl kände till. "Jorden" utspelas i en by i Nildeltat under författarens barndom på 30-talet och skildrar de skarpa sociala motsättningarna, men med mycket humor och många tokroliga situationer. Förlaget Prismas lektor var entusiastisk och uppmuntrade mig livligt att söka inträde i Författarförbundet, som har en sektion för översättare, där jag då blev medlem.

Men alla var inte lika begeistrade. Jag blev för första gången nedgjord av en känd kritiker. Svenska Dagbladets kulturchef Ingmar Björkstén skrev i en recension: "Litterärt är 'Jorden' knappast märklig. Stilen är uppstyldad, ibland

krystad. Det gör läsningen tung. Här kan emellertid översättningen vara en bidragande orsak. Den är stum... Denna språkliga okänslighet, fortsatte Björkstén, är dock inte allvarligare än att en förlagsredaktör som ägnat manuset sin omsorg kunde ha besparat oss den." Recensionen bidrog kanske till att boken inte sålde så bra. Prismas entusiasm för arabisk litteratur svalnade, även om man först i ilskna ordalag svarade på recensionen.

När jag två år senare blev klar med nästa verk, den stora prosaantologin "Arabiska berättare", hade den först påtänkte utgivaren Bo Cavefors gjort konkurs. Prisma, som fått en ny ledning, ville inte göra en ny satsning. Så småningom gick jag till Gidlunds förlag, som var känt som utgivare av Yaşar Kemal's populära turkiska romaner. Där rådde ingen tvekan. Och den här gången blev det idel lovord i pressen. Sydsvenska Dagbladet anlidade två recensenter, vars positiva artiklar täckte en hel sida. Flera gånger på den här tiden hände det alltså att jag översatte verk som jag trodde på utan att ha fått löfte om utgivning av någon förläggare. Men det blev trots det framgång i de tre-fyra fall det gällde. Avsikten var givetvis att bryta ett dödläge. Förläggarna ville inte binda sig för verk de inte kände till och var övertygade om.

Vid den här tiden började jag också översätta från franska. Gidlund frågade om jag ville ta mig an en biografi om

Muhammed av orientalisten Maxime Rodinson och det kunde jag inte tacka nej till. Jag hade faktiskt några betyg i romanska språk. Det var det första ämnet jag läste i Lund. Jag hade också vistats en del i Frankrike på 60-talet. När det gällde fransk litteratur, blev det mest sådant som hade anknytning till islam, arabvärlden och Nordafrika. Jag översatte där mycket facklitteratur, särskilt från och med 90-talet.

Initiativet till det mest krävande verket som jag har översatt och det jag har fått mest beröm för togs av Statens kulturråd. Det gäller 1300-talshistorikern Ibn Khalduns verk "Förord till världshistorien" (*Muqaddima*, Prolegomena). Det hade också Bo Cavefors velat ge ut, men hans förlag gick som nämnts omkull och själv rymde han utomlands, innan han nådde en uppgörelse med skattemyndigheter och fordringsägare och kunde återvända, dock utan förlag. Jag var envis nog att trots ovissheten hålla fast vid Ibn Khaldun. Det blev 2½ års arbete, om man räknar bort de perioder när jag fick andra uppdrag, där en publicering från början var garanterad. Och det skulle dröja ända till 1990, fem år efter att jag blev klar, innan *Muqaddima* efter många turer kunde ges ut.

1988 blev ett viktigt år. Nagib Mahfouz fick nobelpriset i litteratur – med allt av intresse som följde på det. Jag bidrog där med att översätta andra och tredje delarna av hans stora Trilogi. För mig

nästan lika viktigt var att ett nytt förlag, Alhambra, det året grundades. Det ligger i byn Stävie utanför Lund och leds av Hisham Bahri, som kom till Sverige i mitten av 70-talet och har en libanesisk-egyptisk bakgrund. Honom har jag haft mycket att göra med sedan dess. Fördelen har varit hans stora kunnighet och intresse för arabvärlden, nackdelen hans osäkra betalningsförmåga. Och det beror i sin tur på hans ofta djärva utgivning och små resurser att få ut nyutkomna böcker på marknaden. Det var för övrigt Alhambra som till slut gav ut Ibn Khaldun. Det måste också påpekas att det mesta jag har översatt för Alhambra säkerligen inte skulle ha getts ut av något annat förlag.

Därefter har ytterligare två förlag med inriktning på Tredje världens litteratur startat, båda i Stockholm. Det var först Tranan i mitten av 90-talet. Det står nära litteraturtidskriften Karavan och Afrikainstitutet i Uppsala och följer noga vilket ekonomiskt stöd man kan få för en sådan utgivning, internationellt och i Sverige. Tranan är numera det svenska förlag som ger ut mest litteratur från Tredje världen, även arabisk. Sedan kom 2001 förlaget Leopard, som leds av Dan Israel, tidigare framgångsrik chef för Ordfront. Det finansieras till stor del av bestsellerförfattaren Henning Mankell, som är en stor idealist och särskilt puffar för afrikansk litteratur, inklusive den nordafrikanska. Det är där jag har

kommit in i bilden med översättningar av den algeriska författarinnan Assia Djebar, som skriver på franska (fyra romaner hittills).

Sedan nu trettio år har jag emellertid inte varit ensam översättare av arabisk skönlitteratur i Sverige. 1981 översatte Kerstin Eksell Mahfouz roman "Midagq-gränden" till svenska. Hon tog sig senare an första delen av Mahfouz trilogi. Vidare har vi Marina Stagh och Tetz Rooke. Dessa tre har doktorerat i arabiska eller arabisk litteratur. Jag fick i gengäld ett hedersdoktorat i Lund 1995 för min samlade översättarinsats. Vår kvartett har de senaste åren utvidgats med ytterligare några. Men ingen av oss är heltidssysselsatt med arabiska översättningar. (Jag var det dock i stort sett under den långa perioden 1970-90.)

Tetz Rooke hävdar i en annars värdefull studie, "Den nya arabiska översättningsrörelsen – ett svenskt perspektiv," Svenska Institutet i Alexandria, 2002, att ett av hindren för en mer omfattande utgivning av arabisk litteratur i Sverige är bristen på arabiskkunniga översättare. Detta "bevisar" han genom att framhålla att det är ganska många böcker (närmare hälften under den granskade femårsperioden, 9 av 22) som har översatts via ett tredje språk. Han frågar sig inte om förläggarna alltid försöker anlita arabiskkunniga översättare. Det är ju inte självklart. En text kan redan föreligga i exempelvis engelsk eller fransk översättning. Då kan det vara enklare att utgå från den. Dessutom finns

det många fler översättare att tillgå. Och det vet jag rätt ofta händer. Det är fallet med Alhambra, där förläggaren kan anlita mycket närstående personer.

Språkliga problem.

Dem kan jag lämpligen ta upp i den ordning jag stött på dem. De första och värsta var odiskutabelt de dialektala orden och talspråksorden i de talade partierna. Icke-egyptiska författare har tills nyligen undvikit sådana ord för att bli förstådda utanför sina länder. Inte så de egyptiska, de som velat komma nära det enkla folket i sina skildringar. I mitt fall har det främst varit Yusuf Idris och Abd al-Rahman al-Sharqawi. Däremot höll sig Nagib Mahfouz till ett vårdat skriftspråk även i replikerna i sina romaner.

Här fick jag i en del fall ta hjälp av arabiska invandrare eller av översättningar av samma verk till andra språk (något som man naturligtvis normalt ska akta sig noga för). Men sådana översättningar fanns det till att börja med inte så många av. Sharqawis "Jorden" var översatt till engelska men var kapad med en tredjedel, därför att översättaren (och hans förläggare) tyckte att framställningen var omständlig och pladdrig och att detta väl kunde räcka. Författaren fick låta sig nöja, om han alls ville få sin roman utgiven på världens viktigaste språk! (Långt senare kom det en fullständig engelsk översättning.)

Det kan nämnas att Librairie du Liban 1986 gav ut en mycket omfattande

Dictionary of Egyptian Arabic. Men då hade jag för min del det mesta av den litteraturen bakom mig. Jag vet inte hur mycket den har använts bland översättare.

Sedan har vi ett annat problem, dock inte fullt så frustrerande. Det gäller ord som är specifika för arabisk kultur, religion, sociala seder och bruk och olika historiska företeelser och som vi inte har någon närmare motsvarighet till: *galabiya*, *ghoul*, *intifada*, *marabout*, *shamm al-nasim*. Det har översättare löst på olika sätt. Man kan ge ordförklaringar längs ner på sidan eller i bokens slut – som jag har gjort flera gånger. Men det finns en hel del gränsfall. Ska man då ta till det som semantiskt ligger närmast eller återge det arabiska ordet? Ord som har en motsvarighet ska man översätta: *Allah* ska översättas med Gud, *muezzin* med böneutropare. Att behålla det arabiska ordet försvåras i vilket fall som helst av att svenskan liksom de övriga nordiska språken uttrycker bestämd och plural form med ändelser, som gör de främmande orden klumpiga att handskas med. *Talibaner* har vi vant oss vid, trots att den ordformen har två pluraler, först en persisk och sedan en svensk. Men *alimer* och *ulamaer*? Översättningar till engelska och franska godtar betydligt fler arabiska ord i texten. Där är det ett enkelt sätt att verka exotisk på.

Det är givet att inte så mycket kan bli sagt om Ibn Khaldun som hans *Muqad-*

dima förtjänar. Men något i språkligt hänseende kan sägas. I våra dagar råder en stor ekvivalens mellan orden i olika språk, även när språken inte alls är besläktade, som i de semitiska respektive de indoeuropeiska, särskilt i media och fackprosa. Men ju längre tillbaka man går, desto besvärligare blir det. Och i ett arbete från 1300-talet, som Ibn Khalduns *Muqaddima*, uppstår svåra tvetydigheter om nyckeltermen över ett vidare socialt fält, som *'umran* (civilisation), *badawa* (öken, ökenliv), *hadar* (stad, bofast miljö) och *'asabiya* (grupp känsla, solidaritet). De och ganska många andra ord har ofta en lite annan betydelse och frekvens än i modern arabiska och det kan i några fall vara svårt att behålla samma översättning genomgående. Man får där gå efter vad man uppfattar som rimligast i sammanhanget. Ett annat knivigt problem var meningsförkortningar, där mycket avhänge av prepositioner med annan betydelse än den nuvarande.

För att gå tillbaka till modern, aktuell tid är det svårt för enskilda språkexperter och översättare att påverka språkbruket, när nya ord väller in, ofta genom nyhetsbyråerna, och okunniga journalister och redaktörer snabböversätter ord som genast får stor spridning. Men ord vinner trots det långsamt burskap. I vårt ledande lexikon, Norstedts "Svensk ordbok", hittar man numera ord som *ayatolla*, *emir* och *mufti*. Fler är uppenbarligen på väg.

Litteraturens utveckling.

Den arabiska litteraturens allmänna utveckling de senaste årtiondena har medfört problem och de har påverkat mig. Det har skett en rörelse bort från realismen. De stora berättelserna har fragmentiserats, även om några skickliga författare, som libanesen Elias Khoury, har lyckats hålla ihop stora ämnen. Vardagsliv, episoder och kuriosor utan vidare sociala innebörder har blivit huvudsaker. Det har inte tilltalat mig. Jag kände mig bättre hemma i 40-, 50- och 60-talens litteratur. Jag vill helst vara engagerad i innehållet, kunna se det stora i det lilla och är fortfarande övertygad om att detta främst intresserar våra läsare. De nyttillkomna svenska översättningarna tycks (med förlagen i ryggen) utan motstånd anamma vilka bagateller eller fantasier som helst. För dem är det fråga om "Litteratur" och då kan vad som helst gälla. Jag har blivit mer osäker. Det är nu sex år sedan jag senast fick en arabisk roman utgiven – sudanesen Tayeb Salih's *Mawsim al-hijra ilal-shimal* ("Utvandringens tid", Leopard). Jag har inte blivit tillfrågad av något förlag om arabiska verk sedan dess (med franskan förhåller det sig annorlunda) och jag har inte hittat något i bokfloden som riktigt entusiasmerar och jag med full övertygelse kan föreslå för utgivning.

En annan viktig sak bör jag tillägga. Allt fler författare med arabisk bakgrund skriver på västliga språk, främst engelska och franska. Det suddar ut gränserna mellan väst och öst och är en naturlig följd av internationalisering och folkomflyttningar, inte mig emot. Det gör i alla fall arabvärldens och den arabiska litteraturens konturer oklarare, åtminstone för vår läsande publik. (De akademiska institutionerna för Afrikas och Asiens språk drar naturligtvis på ett helt annat sätt en skarp gräns kring sina språk.) För egen del har jag mest stött på detta drag i egenskap av recensent, men jag har också lämnat några bidrag i form av egna översättningar.

Översättningsprov.

För att visa att denna litteratur, som skrivits på andra språk, inte desto mindre kan ta upp nationella ämnen på högsta nivå, vill jag citera de första sidorna i min översättning av den algeriska författarinnan Assia Djebars mest berömda roman *L'amour, la fantasia* ("Kärleken, kriget – en algerisk mosaik"), i original 1985. Hon lyckas där liksom i det mesta av sin produktion på ett särskilt intressant och subtilt sätt väva samman Algeriets dramatiska historia med en biografisk skildring av sina egna upplevelser som flicka och kvinna i ett islamiskt samhälle.

"Det är den 13 juni 1830, den korta gryningsstund när dagern bryter fram över den djupa bukten. Klockan är fem. Inför den imposanta flottan som på otaliga punkter brutit horisontlinjen framträder den "ointagliga staden", spökligt vit genom ett gråblått dis: en brant sluttande trehörning, som sedan den sista nattdimman skimrat till antar ett mildrat ljus, lik en övergiven kropp på en mat-ta av mörk grönska. Bergen bakom avtecknar sig som en väldig akvarellblå barriär.

Det är det första mötet ansikte mot ansikte. Staden, ett tornbestrött landskap i utsökta färger, träder fram som en orientalisk kvinna orörlig i sin mystik. Den franska armadan glider långsamt förbi i majestätisk parad, som varar från gryningen till den larmande middagstiden. En tyst konfrontation, ett högtidligt ögonblick, som drar ut på tiden i andlös väntan som inför en operaouvertyr. Vilka är åskådarna? På vilken sida befinner sig publiken egentligen?

Klockan är fem och det är en söndag, Kristi lekamens fest, enligt den krist-na kalendern. En första spanare, i fregattkaptensuniform, står i aktern på ett skepp i reservflottan, som defilerar framför stridseskadern, ett drygt hundratal segelfartyg. Mannen som håller utkik heter Amable Matterer. Han iakttar och antecknar samma dag: "Jag var den förste som såg staden Alger, en liten vit triangel som låg på en bergssluttning."

Klockan är nu halv sex. I tre rader blockerar den väldiga processionen av fregatter, briggar och skonare med mångfärgade flaggor utan avbrott infartsleden till bukten, nu helt fri från nattens dunkel och risken för stormbyar. Ordern om denna rörelse har getts från amiralsskeppet *Provence*.

Tusentals matroser och soldater blir nu synliga på däck. De har i grupper klapprande strömmat upp ur fartygens inre och samlats på de överbyggda halvdäcken. En plötslig tystnad infinner sig, vidsträckt som ett ofantligt reflekterat tygstycke, som om det redan intensiva ljuset, slösande i glänsande sjök, skulle börja frasa som sidan. Barbareskstaden ligger där orörlig. Inget skälver till eller förtar de terrasserade husens mjölklika glans. Husen kan så småningom urskiljas på en del av bergssluttningen, vars massa klart skiljer sig från en rad runda ljusgröna kullar.

Officerarna och soldaterna, som står sida vid sida längs relingarna, stöter lätt till varandra med sina värjor. Ett utrop här, en svordom där, en hostning eller en spottloska längre bort kan knappt uppfattas. Bland de uppstaplade hängmattorna mellan artilleripjäserna och deras avvaktande serviser, tittar massan av blivande inkräktare på, likt cirkusdjur redo för en föreställning i strålkastares sken. Staden framträder i ett orörligt ljus, som absorberar ljuden.

Sekonden på *Ville de Marseille* Amable Matterer och hans kamrater förblir orörliga. Den "ointagliga staden" stirrar på dem med sina många osynliga ögon. Det är som om detta ökade dess vita glans, som om panoramat med dess dock väntade inslag - en moskékupol reflekterad i vattnet, längre upp

vaktornssilhuetter och minaretspetsar - befann sig oroväckande nära.

Fartygen därute räknar tusentals åskådare. Vem kommer att tala och skriva om det? Sådana som klarat sig genom sammandrabbningen men då först efter dess slut. I den första eskadern som omärkligt glider västerut betraktar Amable Matterer staden, som i sin tur säkert betraktar honom. Samma dag beskriver han detta möte på sitt nyktra rapportspråk.

Jag skriver i min tur på hans språk, men över hundrafemtio år senare. Jag undrar, liksom flottans stab måste ha gjort, om dejen Hussein stigit upp på *qasbans* terrass med en kikare i handen. Betraktar han personligen den främmande armadan? Tar han detta hot på allvar? Alltsedan kejsar Karl V, Spaniens kung, har så många angripare fått vända om efter blott symboliska bombningar. Känner sig dejen förbryllad, kanske rentav lugn och fattad, eller darrar han åter av en teatralisk ilska? Så många vittnen har återgett hans sista replik till den franske kungens sändebud, när denne kom och krävde omfattande ursäkter:

— Nu återstår det bara för Frankrikes kung att kräva mig på min hustru också! Jag för min del föreställer mig att Husseins hustru har avstått från gryningsbönen och stigit upp på terrassen, och att de andra kvinnorna, som annars mest vistas där vid dagens slut, också befinner sig där för att betrakta den väldiga, bländande franska flottan.

Vid avfärden från Toulon tog eskadern med sig fyra målare, fem tecknare och ett tiotal gravörer. Striden har ännu inte börjat; man närmar sig tills vidare inte ens bytet direkt. Men uppgiften att illustrera expeditionen är av största betydelse. Som om det krig som stod för dörren krävde att bli firat.

Vad säger stadens kvinnor till varandra på morgonen för denna ömsesidiga upptäckt? Vilka kärleksdrömmar tänds hos dem eller släcks för alltid, medan de betraktar den kungliga flottan, som tecknar gåtfulla koreografiska figurer därute? Jag drömmer om detta korta lugn innan allt tar sin början. Jag smyger som påträngande gäst in i detta nära förflutnas förrum, tar enligt gängse sed av mig sandalerna och försöker andlöst avlyssna allt.

Denna dag den 13 juni 1830 varar mötet öga mot öga några timmar fram till middagens dramatik. Som om inkräktarna skulle vara älskarna! Fartygen, som följer solens gång, seglar så stilla och långsamt att den "ointagliga stadens" blick tycks ha förlamat dem där ute på den gröna vattenspegeln. Ja, det är som om båda sidor förblindats av en åskvigg utslungad av motparten.

Denna storslagna morgons tystnad föregår de skrik och massakrer som kommer att fylla de följande decennierna."

KERSTIN EKSELL

Libanesiska äpplen: Författarna översätter sin kultur

Introduktion

Denna studie är ett försök att tolka några verk ur perspektivet intersemiotisk översättning i Roman Jakobsons mening¹, alltså överflyttning av en text från ett teckensystem till ett annat, vilket som helst. Det är en vid definition, kanske alltför vid, men värd att pröva. Jag har valt fyra författare vars verk kan förstås som översättningar, även om andra förståelsemodeller också är möjliga. Verken utgör en del av libanesisk efterkrigslitteratur. Min utgångspunkt har varit en textpassage från Elias Khourys senaste roman "Sinalkol"² som ger en nyckel till hur detta verk skall läsas och därmed också öppnar andra arbeten som kan hänföras till samma grupp:

*Hur beskriver man en doft för
någon som aldrig känt eller smakat
den? Karīm upptäckte att orden
inte räckte till för honom, han kunde
inte översätta sitt minne...*

(Sīnalkūl s.12)

Vad som skall översättas, källtexten, blir då en kultur eller en kulturidentitet.

Den som översätter är författaren själv, han gör en konstnärlig tolkning av sin kultur och hans målspråk är skönlitteratur, skriven på sådant sätt att en läsande målgrupp kan tillgodogöra sig innehållet över kulturgränserna.

I "Sinalkol" utkom vintern 2012 och är en bred skildring av en borgerlig libanesisk familj åren 1950–1990. Baksidestexten lyder:

Under sitt långa uppehåll i Frankrike brukade han drömma om libanesiska äpplen, äpplenas arom blandades med doften av kaffeböner och han berusades av sin barndom.

Karim förstod inte innebörden av barndomens doft förrän i exilen. Där, i den avlägsna franska staden, kände han smärtan av en doft som försvunnit. Han talade med Bernadette om doften av äpplen och kaffeböner, men han var ur stånd att beskriva den; hur beskriver man en doft för någon som aldrig känt eller smakat den? Karim upptäckte att orden inte räckte till för honom, han kunde inte översätta sitt minne, och den längtan efter ord som slet i honom stegrades tills han slutligen upptäckte att

1 Roman Jakobson: "On linguistic aspects of translation." I: "The Translation Studies Reader.", ed. L. Venuti. 2. ed. London/New York, Routledge (1959) 2004, ss. 138-143.

2 Elias Khoury: *Sīnalkūl*. Dār al-Ādāb, Bayrūt 2012.

kärleksakten inte var annat än en översättning av ord och att när orden tog slut var (också) kärleken till ända.

Älskaren är som översättaren, han överför från tungans ord till kroppens ord, som om han översätter en berättelse och därvid måste (bryta ner den och) skriva om den på nytt.

Vem som har valt texten vet vi inte, men den bör vara en signal om att den utsäger något väsentligt för verket. Den är hämtad från början av romanen (s. 11f.). Man kan fundera på innebörden: hur Khoury upplever sig själv som en översättare, en som förmedlar upplevelser ur minnet till läsare som inte själva har samma minnesgoods, och hur han måste arbeta och kämpa med orden för att finna ett nytt uttryck för minnet som ger mening för den nytillkomne läsaren. Förmedlingen kan göras på annat sätt än med ord: för protagonisten Karīm är det älskandet som lösgör minnets komponenter och sammansätter dem på ett nytt sätt i ord så att de kan kommuniceras. Texten fortsätter med att beskriva denna process under Karīms kärleksförhållande till den syriska bondflickan Ghazāla. Men tidigt i texten är det alltså en mer specifik publik han försöker kommunicera med: hur översätta minnet av libanesiska äpplen till sin hustru, en fransyska, en person som tillhör en annan kultur och har helt andra kulturminnen?

I baksidestexten har en passage utelämnats, just den som förankrar minnet i en episod, med avgränsad tid och plats. "Karim förstod inte innebörden av barndomens doft förrän i exilen", står det, och romantexten fortsätter:

Han kunde se bilden av sin far apotekaren när denne öppnade handen, hällde i en matsked kaffebönor och en halv matsked socker, blandade båda och sedan började slicka i sig den egendomliga blandningen. Han slöt hänryckt ögonen över "nävcaffet" som han kallade det, därpå öppnade han kylskåpet och tog ut två röda äpplen som han gav till sina söner medan han reciterade en vers från den gamla arabiska poesin av Abū Nuwās...:

*Krukans mest utsökta vin, när det
blandas med vatten,
sprider sin doft som doften av äpp-
len i Libanon*

Äpplenas arom blandades med doften av kaffebönor i apotekarens hand när han befallde sina söner att äta halv femäpplet för att Libanons äpplen var bättre än all medicin. Pojkarna åt äpplena blandade med doften av kaffebönor och såg hur fadern slickade sig om läpparna innan han sade att det snart var dags för honom att bege sig till kaféet.

Det handlar alltså inte om semiotisk översättning av minnet i allmänhet utan om en definierad historisk situation. Scenen innehåller mycket information.

Vi ser en vardagsbild från 1950-talets Libanon: fadern i köket som tar fram två äpplen ur kylskåpet och ger sina söner. Mannen är alltså apotekare, från god medelklass med utbildning, och han är en omsorgsfull far som sköter om sina barn, föder dem på regelbundna tider och är väl medveten om vilken mat som är hälsosam. Vidare är han skolad i den svåra och prestigefyllda klassiska arabiska poesin som han deklamerar spontant i passande sammanhang. Det är en positiv beskrivning men utan övertoner. Därtill kommer så en kulturell och litterär rekvisita som fyller ut och färgar den vardagliga interiörbilden. Doften av kaffeböner är en närmast konventionell markör av arabisk kultur som här ger bakgrund till den centrala doften, den av äpplen. Och för att förklara – översätta – pojkens minne av ett väldoftande rött äpple använder sig Khoury av den klassiska arabiska poesin och citerar den abbasidiske poeten Abū Nuwās: redan på 800-talet, under den arabiska guldåldern, hade libanesiska äpplen rykte om sig att vara speciellt röda och välsmakande – smaken av gott vin kunde rentav stegras genom jämförelse med Libanons äpplen. Ett enkelt och lite trivialt minne har brutits ner och ombyggs till en bild för läsaren som aldrig sett ett libanesiskt äpple: äpplets röda färg och väldoft i perspektivet av Libanons historiska särart i den arabiska gemenskapen med alla medförda bibetydelser

av ålder, tradition, hög kulturnivå och enastående poesi.

Äpplet är en frukt som växer bra på hög höjd i Libanons bergstrakter och lika gärna kunde växa i Nordeuropa, till skillnad från olivträd, fikonsträd och mullbärsträd och andra Medelhavs-växter som ofta förekommer emblematiskt i arabisk skönlitteratur. Här blir äpplet ett libanesiskt emblem, i kontrast till framförallt olivträdet som är en av Palestinas viktigaste poetiska nationella symboler.

Det är detta tema jag vill utveckla här: vad som skall översättas är just kulturområdet Libanon; landets och folkets historia och karaktär, dess särart och oförliknelighet; det som kan vara libanesisk identitet, berättat och beskrivet och framförallt markerat genom återkommande utvalda kännetecken som genom sin upprepning bildar en semiotik, lätt att tolka för en läsare utifrån – och som stärker identiteten för den läsare som kommer inifrån.

II

Ur det långa libanesiska inbördeskriget 1975-1990 framväxte märkligt nog en stark och levande litteratur, en generation författare som just av sina personliga krigserfarenheter skapade en värld för överlevande och förnyelse. Dessa författare blev etablerade namn och översattes snabbt till europeiska språk. De skrev alla på olika sätt – de hade påfallande

lite gemensamt, utöver just krigsupplevelserna, men de lyckades med att om-bilda romangenren och ge språket ny friskhet. Och framförallt hade de förmågan att lyfta fram individen och männi-skovärdet i ett sammanhang där våldet såg ut att vara allhärskande.

Kriget är slut, men därefter har kommit decennier av uppgörelser, självrannsakan, anklagelser, och naturligtvis försök att omstöpa och resa det libanesiska samhället. Trots den oroliga och ofta nedstämmande verkligheten har den libanesiska efterkrigslitteraturen visat sig kraftfull. Krigsgenerationen har fortsatt att utveckla sin potential, nya författare har tillkommit. Specialisten på modern arabisk litteratur, professor Maher Jarrar vid American University i Beirut, skrev i en artikel nyligen att han räknade med 79 viktigare romaner mellan 1990 och 2009, den i sig icke föraktliga poesiut-givningen icke medtagen³. Att sammanfatta denna mångfald inom en enda ram är knappast möjligt. Maher Jarrar talar om det gränsland som den libanesiska litteraturen befinner sig i efter kriget, där identitetsförsvagning och rotlöshet präglar både det vardagliga livet och litteraturen – och påpekar samtidigt att just sådana vistelser i gränzoner kan

vara mentalt och litterärt berikande och ge upphov till helt nya konstellationer, hur nödtvungen och påfrestande vistelsen än ter sig för den utsatte.

En stor del av efterkrigslitteraturen behandlar naturligt nog individens ångest i krigets kaos, traumatiska krigsupplevelser och otaliga skrämmande erfarenheter från den exil som ofta följde för libaneser på flykt undan kriget. Sune Haugboelle har träffande belyst hur libanesiska intellektuella, särskilt de nya tongivande filmskaparna, mer eller mindre medvetet, medverkat till att samla ett "emotionellt arkiv" för det kollektiva minnet: bilder från kriget, typiskt krigsscener med explosioner och raserade hus återkommer regelbundet och får stark symbolverkan, liksom artistiska grepp som surrealistiska framställningar och drömsekvenser. Haugboelle framhåller Joseph Farès film "Zozo" som typiskt exempel. Här flyr pojken Zozo från Beirut där hans familj just dödats av en tillfällig bomb och försöker finna sig tillrätta i ett på olika sätt kyligt och främmande Sverige⁴.

Men i motsättning till denna länge dominerande trend kan sedan några år tillbaka en annan inriktning urskiljas: en tendens att skapa gestalt och konturer av den verklighet som skall beskri-

3 Maher Jarrar: "Lebanon as a Border Land: Prologomena to a Study of Liminality as Experience and Metaphor in the Post Civil War Novel." I: "Borders and beyond. Crossings and Transitions in Modern Arabic Literature", eds Eksell & Guth. Harrassowitz, Wiesbaden 2011, pp. 15-34.

4 Sune Haugboelle: "Emotional Archives and the Lebanese Migrant Experience: An Analysis of the Feature Film Zozo." I: "Borders and beyond. Crossings and Transitions in Modern Arabic Literature", eds Eksell & Guth. Harrassowitz, Wiesbaden 2011, pp. 51-62.

vas, att resa monument, måla upp breda landskap och ett långt tidsperspektiv. De båda tendenserna, den fragmentariserande och den samlande, flyter ibland samman, där är inte vattentäta skott eftersom man ofta lånar samma bilder och symboler, men den nya inriktningen är ändå en helt annan.

De verk som skall behandlas här kan betraktas som översättningar av det kollektiva minnet; en överföring av (saklig, specifik) historisk dokumentation till (generellt tillgänglig, känslösam) skönlitterär framställning, med särskild användning av återkommande kultorisotoper som fungerar som identitetsstärkande signaler.

Det kan finnas åtminstone två skäl för den nya historieskrivningen. Dels önskar man stärka identiteten efter det sammanbrott som inbördeskriget orsakat, att komma ur den fragmentarisering och det kaotiska gränsland som Libanon befann sig i genom kriget och i stället hålla fram det som trots allt är bestående av värdegrunder och gemenskap.

Dels har en ny fruktan för landets framtid vuxit fram. Libanon sådant det varit känt i historisk tid hotas av utplåning både utifrån och inifrån. Yttre och inre omkastningar har försvårat återupbyggnaden: den israeliska invasionen 2005 var ekonomiskt katastrofal, men mer bestående ter sig hoten från det aggressiva Syrien och det shiitiska Hisbolahs ökande makt inom Libanon, vilka medför en försvagning av traditionel-

la kristna grupperingar. Systematiska mordattentat på libanesiska intellektuella framhäver det dystra scenariot. Och en förändrad ekonomisk maktbalans i Mellanöstern till Saudiarabiens och Golfstaternas fördel tycks för överskådlig framtid marginalisera Libanon som ekonomisk makt. Det typiska Libanon kan när som helst, så upplevs det i varje fall av många, försvinna i en eruption av någon eller några av dessa fientliga krafter.

Att dokumentera historien och mytologisera det förflutna är ett mål i sig innan det blir en form av översättning. Här framstår Elias Khoury som en pionjär. Han har själv förklarat att målet för hans författarskap är att dokumentera samtida libanesisk – palestinsk historia, att skriva denna historias texter innan det blir för sent.⁵ Inte så att hans texter är historia eller sociologi som sådana – Khoury betonar att han skriver skönlitteratur, han sysslar med en artistisk bearbetning av historien.

Som en den libanesiska litteraturens Gaudi har Khoury nu i decennier arbetat på sitt monumentala bygge, sin Sagrada Familia, en katedral över nutiden ritad med modernt formspråk, där den arkitektoniska tyngden motverkas av djärva krumelurer och färgstråk. Tematiken är återvändande, med olika vinklingar,

5 Återgivet av Paula Paydar i hennes "Preface", s. i, till den engelska översättningen av "*Mamlakat al-Ghurabā*" (The Kingdom of Strangers).

och flera mindre motiv dyker upp tidigt och återanvänds.⁶

Men Khoury är inte längre ensam i sin historieskrivning. Det vore kanske riktigare att säga att hans *Sagrada Familia* över det moderna Libanon i likhet med katedralen i Barcelona tillförts ny inspiration och många faktiska komponenter av andra arkitekter, i det här fallet samtida eller yngre libanesiska författare. Typiskt för dem är förutom det historiska perspektivet också mytologiseringen av staden Beirut som ofta framstår som en personifiering eller åtminstone romanens huvudobjekt, snarare än de människor som rör sig inom staden. Här tänker jag till exempel på den egensinniga och originella författaren Hoda Barakat som i *"Vattenplöjaren"*⁷ låter läsaren förnimma stadens många historiska skikt som fantasifullt beskrivna textilier av olika egenskaper och beskaffenhet, ull, lin, sammet, silke med alla deras rika associationsfält - en starkt sensuell återgivning. Barakat utnyttjar den gam-

la kopplingen till livet som människans väv. I samma roman använder sig Barakat av en annan metod för att förankra sin historiska dokumentation när hon omsorgsfullt namnger gator och byggnader från det förstörda centrum; detta, enligt vad hon själv förklarar, just för att föreviga dem.

Ett annat monument över Beirut restes av författaren och journalisten Samir Kassir (Qaṣīr) som mördades i ett attentat år 2006. Hans omfattande verk *"Beyrouth"* (först utkommen på franska)⁸ är i första hand en rent historisk skildring av Beirut från slutet av 1800-talet och fram till 2003, men texten glider mellan historia och litteratur. Trots mängden av saklig information, platser, namn, årtal, är det en dramatiserad bild av Beirut som presenteras, det vackra och underbara Beirut som uppstår, glänser och slutligen ödeläggs som en traditionell romanberättelse. Kassir skriver en mäktig prosa som lyfter den torra och enorma faktasamlingen till litteratur och tvingar läsaren till inlevelse. Samtidigt fungerar historieskrivningen som en förankring för libanesisk identitet i den kaotiska och rotlösa samtiden: individen må tveka om sin tillhörighet och leta gränser, men där ligger Beirut, den evigt existerande, sju gånger återuppståndna staden som överlevt invasioner och epidemier sedan förhistorisk tid, över feni-

6 Till exempel den krigsskadade traumatiske tidningsförsäljaren i Paris' metro som får ny stämma i *"Yalo"* från 2002; den uppoftande kärleken symboliserad av immigranter och lägerflyktingar i *"Mamlakat al-Ghurabā"* 1993 återfinns i *"Solens port"* 1996; den vidskepliga och stelnade miljön hos orientaliska kristna dyker upp i *"Yalo"* och broderas ut i *"Som om hon sover"* (samtliga tre sistnämnda utgivna på Leopard, Stockholm; *"Yalo"* i övers. av Tetz Rooke, de övriga två i övers. av Kerstin Eksell.

7 Hudā Barakāt: *"Ḥārith al-miyā"* 2001, *"Vattenplöjaren"* sv. övers. av Gail Ramsay, Stockholm 2008.

8 Samir Kassir: *"Histoire de Beyrouth"*, eng. övers. *"Beirut"* av Donald Fisk, Univ. of California Press, Berkeley/Los Angeles 2010.

cierna, antiken, medeltidens araber och korsfarare, den moderna tidens imperialism och slutligen inbördeskriget – vilket sistnämnda ter sig parentetiskt i ett längre tidsperspektiv.

III

Ett tredje verk bör nämnas är romanen "Berytus – stad under jorden" av den unge och produktive författaren Rabee Jaber (Rabī' Jābir) från 2005.⁹ Det feniciska namnet Biruta tros betyda "Källor" och syfta på de underjordiska källor som ännu finns under staden. Och utgrävningar i samband med centrums återuppbyggnad visade på existensen av äldre bebyggelse under den nuvarande markytan. Det är med viss verklighetsbakgrund som Hoda Barakat i "Vattenplöjaren" låter sin huvudperson vistas djupt under Sant Georgekatedralen och Rabee Jaber fullföljer temat. I hans roman finner huvudpersonen av en tillfällighet en hel stad under jorden. Beskrivningen av denna underjordiska stad i grottvärlden under Beirut, är sällsam, poetisk och ibland förledande rolig. Invånarna under jorden bildar en slags parallellvärld till verkligheten, en torftigare sådan, eftersom tillgången på råvaror av olika slag är begränsad, mat, kläder, möbler osv. med nödvändighet enkla, liksom det politiska och kulturella livet. Människorna har ofta en naturlig värdighet och ett smidigt

förhållande till sin omgivning som de påtvingats någon gång under historiens lopp, men långt från alltid vill lämna. Som allegori kan romanen tolkas på flera sätt – mångtydigheten är en tillgång och bör inte reduceras. I vilket fall utgör den ännu ett exempel på mytologiseringen av staden Beirut och förankringen i stadens historia: den dubbla identiteten, över jorden och under, uttrycker det mentala och geografiska gränsland som libaneserna lever i, samtidigt som staden Beiruts existens och vidarelevnad försäkras genom det historiska perspektivet.

Rabee Jaber är för övrigt 2012 års vinnare av Arabic Booker's International Prize for Arabic Fiction, ett av de pris som under de senaste decennierna frambringat bestsellers i den arabiska världen och främjat den episka romanen. Han fick priset för sin roman "En drus i Belgrad – berättelsen om Ḥannā Ya'qoub". Redan titeln markerar att det handlar om en drus, alltså en representant för en av de största och mest aktiva av de libanesiska minoriterna, och dessutom om en libanes i exil, ett annat återkommande tema i libanesisk litteratur¹⁰

Att exil hänger samman med identitetskonceptet är en självklarhet. Jaber har valt att skriva hela två tegelromaner, den om drusen samt en tidigare, "Amīrka" från 2010¹¹, vilken skildrar den stora

9 Rabee Jaber (Rabī' Jābir): *"Bīrītūs madīna taht al-ard"*, "Berytus, une ville sous terre", fr. övers. av S. Corthay & Ch. Woillez. Gallimard, Paris 2005.

10 Inte bara nutida utan redan från 1900-talets början med Jibrān och Mikhail Nu'ayma som kända exempel.

11 Rabī' Jābir: *Amīrka*. Bayrūt 2010.

libanesiska utvandringen till USA i början av 1900-talet. "Amīrka" är en slags motsvarighet till Vilhelm Mobergs "Invandrarna" kanske man kan säga, utan närmare jämförelse, en roman på historisk grund, full av ting, dofter, små händelser; en litterär dokumentation. Åter betonas libanesisk identitet, styrka och kollektivt minne.

Huvudpersonen är den unga flickan från en libanesisk bergsby, Martha Haddad, som beger sig till USA för att finna sin man som tidigare utvandrat. Martha är vacker, späd och fragil; ensam och självständig. En typisk libanesisk kvinna, tycks Jaber säga, mycket olik för övrigt den moderna stereotypa bilden av en muslimsk kvinna. Med sig från Libanon har hon sin skicklighet i att brodera näsdukar, ett typiskt syriskt – libanesiskt hantverk. Marthas okuvliga arbetsamhet, djärvhet och uthållighet tar henne runt hela USA som resande i syriska broderier, kammar, hår och andra textilier. Man kan jämföra med våra svenska hårförsäljerskor som reste till Ryssland vid samma tid. Martha utvidgar efterhand sin verksamhet, startar eget med butik och förlag, och arbetar alltid i ett tätt förgrenat nätverk av syrisk-libanesiska invandrare över hela USA. Martha börjar således i New York, bor länge i Philadelphia och slutar i Pasadena, Kalifornien.

Redan få år efter sin ankomst talar hon utmärkt engelska och övergår till

västerländsk klädedräkt. Hennes barn får senare engelska namn. Hon behåller dock alltid kontakten med andra syrier – vilka, på liknande sätt, är driftiga och amerikaniseras men bevarar några typiska sedvänjor och maträtter hemifrån, liksom de håller brevkontakt med sina hembyar och skicka hem pengar regelbundet. Deras stora hjälpsamhet mot varandra gör att Martha alltid finner ett hem medan hon reser runt i de olika staterna.

Miljön är för det mesta USA, med beskrivningar av typiska naturscenerier och stadsmiljöer, och inte minst ett regelbundet intagande av hot dogs och sandwiches köpta från gatustånd.

Men markörerna av det libanesiska är tydliga. Romanen börjar med att Martha reciterar fadervår, för hon är i likhet med de flesta av sina invandrade landsmän kristen. De broderade näsdukarna är en annan markör, liksom syriska namn på personer och ursprungsorter i hemlandet. Den smidiga anpassningen till det nya värdlandet betonas. Här är det typiskt libanesiska satt i relief till det västerländska – en (sann) motsats till dagens alienering.

Och på sin ålderdom planterar Martha en äppellund, liksom där i hennes barndom fanns en äppellund i hembyn.

Alla dessa verk kan i förstone te sig som representanter för en historieskrivande litteratur. Men särskilt Jabers roman "Amīrka" visar att det också är frågan om en

semiotisk översättningslitteratur: en målning, renodlat tydlig i färger och konturer, av det libanesiska folket som visas fram för en publik som kan vara efterkrigstrau-matiskt eller framtidspessimistisklibane-sisk, eller västerländsk, okunnig om vad Libanon står för kulturellt och påverkad av antiarabiska strömningar efter 11 sep-tember. Libanesisk kultur måste omskri-vas till en annan kultursemiotik.

IV

I denna grupp av historiskt-litterära verk ingår Elias Khourys senaste ro-man, ca. 500 sidor, som utkom vintern 2012. "Sinalkol" (Sīnālkūl) framstår som ännu en tillbyggnad på det litterära ka-tedrararbetet, den följer mönstret från Khourys stora romaner "Solens port" och "Som om hon sover". Av naturliga skäl är "Sinalkol" en de mycket få betyd-ande litterära verk som hunnit utgivas i arabvärlden efter den arabiska våren och dess budskap blir särskilt intressant, eftersom Khoury har en viktig roll som opinionsbildare och kulturikon.

Vi har redan läst den avgörande pas-sagen om libanesiska äpplen och fortsät-ter med en genomgång av hela verket. "Sinalkol" skildrar en borgerlig me-delklassfamilj i Beirut under perioden 1950–1990 och innehåller många själv-biografiska detaljer och historisk infor-mation.

Bröderna Karīm och Nasīm, födda i januari respektive december 1950, är

huvudpersonerna och runt dem rör sig ett antal bipersoner, medlemmar av fa-miljen, kvinnor de har förhållanden till, vänner, fiender och grannar. Karim är den inåtvände och intellektuelle, han studerar medicin på American Univer-sity, flyr senare landet under kriget och utbildar sig till hudspecialist i Montpel-lier i Frankrike där han bosätter sig med sin franska hustru och deras två döttrar. Karim blir vänsterorienterad under stu-dieåren och ansluter sig till de palestin-ska och socialistiska grupperna när in-bördeskriget bryter ut. Nasim däremot utvecklar ett praktiskt affärssinne och en överlevnadsförmåga. Under kriget ansluter han sig till den kristna fascist-milisen och missbrukar kokain (vanligt hos fascistungdomarna) men stadgar sig efterhand, gifter sig med Karims ungdomskärlek Hind, får tre söner och prioriterar sitt familjeliv, samtidigt som han gör stora förtjänster på smuggling och senare handel med järn.

Brödernas far Naṣrī är apotekare och känd för sina ekologiska droger. Sedan modern dött när pojarna var små upp-fostrar Naṣrī sönerna efter bästa förmå-ga. Han lagar mat åt dem, ser till att de går i skola, delger dem sin syn på livet, och har dessutom sina kvinnoaffärer. För kriget är han illa förberedd med sin vardagliga livsnjutarfilosofi, sin moral och sin brist på engagemang i historia och religion.

Familjen kompletteras av två starka

kvinnogestalter: Salmā är väninna till Nasri och har för länge sedan övergivit sin muslimske man och tre barn i sin nordlibanesiska hemby för att leva med sin stora kärlek, en kristen ingenjör, i Beirut. Hennes dotter Hind, med politologexamen från universitetet, engagerar sig mot människohandeln med de singalesiska invandrarna i Libanon (dessa används för olika enkla sysslor).

Romanen inleds och avslutas med en scen från morgonen den 5 januari 1990 där Karim, efter sex månaders vistelse i Beirut, åker till flygplatsen för att flyga tillbaka till Frankrike. Han har varit i Beirut för att tillsammans med sin bror sätta igång bygget av ett nytt sjukhus. Därtill rör sig handlingen i ytterligare två tidsplan, de sista sex månaderna fram till avfärden, samt ständiga återblickar från brödernas barndom och uppväxt, kriget, samt Karims tid i Frankrike. Användningen av parallella tidsplan är typisk för Khoury som utnyttjar litteraturens möjligheter att uttrycka tankens och minnets tid i stället för den kronologiska verklighetens. Vanligen finns det en logik i detta system som underlättar för den aktive läsaren.

Handlingen, det korta tidsförloppet, är det bärande elementet i Khourys konstfullt sammansatta text. Beskrivning ogillar han, har han förklarat på annat ställe, och man söker förgäves efter en enda konkretisering av miljön: hur ser det ut i huset, på gatan, i byn?

Berättelsen är alltid uppbyggd på en scen eller en episod framställd i anekdotform: man kan peka på en likhet med Mahfouz och med gammal folklig berättartradition. Just parabeln, den embryotiska narrativen, återfinner man i den närorientalska litteraturen både muntligt och skriftligt tillbaka till förhistorisk tid, använd för myten liksom för den komiska historien i vardagligt samtal. "Sinalkol" växer således ut till ett myller av korta, färgrika episoder, där berättelsens trådar slingrar sig i varandra.

Texten är full av sådana återkommande signaler om libanesisk identitet som vi förväntar oss i en text som skall fungera som en intersemiotisk översättning. Många doft- och smakspår är inlagda i texten: Redan på de första sidorna frammanas alltså doften av libanesiska äpplen och kaffebönor, längre fram serveras till exempel *knāfeh*, ostkaka och rå *kubbeh* (lammtartar). Den libanesiska starkspriten arak förekommer ofta, vanligen som vederkvickande dryck till måltiden, ibland också som berusningsmedel i form av drink.

Lokala landmärken utgör andra minnesspår. För den som känner till Beirut ger alla namn på kaféer och restauranger starka associationer, liksom miljöer som kornischen, strandpromenaden, affärsgatan Hamra, och de i mytiskt skimmer omgivna grottklipporna utanför stranden. Familjen bor förstås i Ashrafiyyeh, den kristna stadsdelen och till

och med i al-Jumayzeh i nedre delen av stadsdelen, i dag restaurerat och ansett som ett av Beirut's mest charmfulla och måleriska distrikt. Apotekaren Nasri går varje eftermiddag till det nu legendariska kaféet med samma namn som kvarteret; det kan ännu besökas i sin praktfulla sekelskiftesbyggnad på en av al-Jumayzehs huvudgator.

Och användningen av dialekt i dialogen är givetvis en stark markör av det libanesiska. Denna gång har Khoury gått längre än tidigare. Moderna libanesiska och egyptiska författare skriver vanligen dialogen i dialekt, det naturliga talspråket, men ofta nöjer de sig med en neutral skriftspråksliknande variant, och de inskränker alltid dialogen till korta repliker insprängda i långa partier av berättande text på standardarabiska (skriftspråket). Här är dialogen närmast dominerande, personerna får tala ren dialekt i långa monologer, även när samtalsämnet är allvarligt eller intellektuellt och de talande välutbildade (i verkliga livet skulle de tala på detta sätt). Just detta drag kan dock inte rikta sig till västerlänningar, det libanesiska går ju förlorat i översättning, men för arabiska läsare är det mycket påfallande – för många stötande. (Användningen av dialekt står för övrigt i kontrast till den moderna islamismens framhävande av skriftspråket.)

Staden Beirut tilldelas en nyckelroll; den är spegeln som reflekterar tid och

människor. I Beirut lever man som i exil, det vill säga, envar måste ständigt åter skapa sin egen identitet. Beirut självt är fragmentariserat. Kriget blir en katalysator som utlöser motsättningarna och är på så sätt ännu oavslutat eftersom det speglar människornas oförlösta mentala tillstånd. Här liksom i Kassirs verk har dock skildringen av själva kriget begränsats: romanen omfattar ett långt större spektrum, kriget blir en fas av många genom den libanesiska historien.

Spegeln som symbol visar på både likhet och motsats. Den återger en avbild som samtidigt är en andra och olik utgåva av originalet, optiskt bruten och vänd åt andra hållet. Den libanesiska dubbelheten visualiseras tydligast i de båda bröderna Karim och Nasim, så nära varandra i ålder att de ter sig som tvillingar och under den tidiga barndomen följs åt i allt, men samtidigt varandras motsatser i karaktär och intressen; samarbetspartners i vuxen ålder men också med en latent fientlighet sinsemellan. Fadern Nasri anser att hans söner är "en kropp med två huvuden", men bröderna själva inser efterhand att det finns ett stort avstånd mellan dem.

Ett annat led i denna tematiska dubbelhet utgörs av Karims förhållande till den gäckande figur som fått ge namn åt boken: Sinalkol, en tjuv i Tripoli i början av inbördeskriget. Han ledde ett gäng kriminella som ägnade sig åt beskyddarverksamhet gentemot butiker. Sam-

tidigt kämpade han i den socialistiska revolutionen, en hjälp de ledande i kampen helst hade velat undvara. Han försvann under kriget och är troligen död. För Karim som aldrig träffat honom och inte vet hur han ser ut har redan hans namn en fascinerande verkan. Sinalkol är "hans andlige tvilling och libanesiske spegel", förklarar Karim och måste samtidigt medge att beskrivningen av denne romantiske hjälte egentligen passar in på Nasim, Karims bror. Hans illusoriska och enigmatiska roll understryks av att namnet (som på spanska kunde betyda "utan alkohol") visar sig vara en arabisk förvrängning av ett tyskt namn på en läskedryck.

Staden Tripoli utgör skådeplatsen för det tema som dominerar romanens andra del: islamismens framväxt i Libanon. Tripoli är ju centrum för de traditionella sunnimuslimerna i Libanon och kan alltså lämpligen användas som motbild till det kristna Beirut i Khourys historiska spegellabyrint. Det är en fenicisk stad väl så gammal som Beirut, och Khoury beskriver hur moderna monument som Oscar Niemeyers stora betongbåge avtecknar sig mot den medeltida stadsbilden med korsfararborgen och trånga gränder. Islams gamla existens i Libanon betonas genom anknytningen till korstågshistorien och Tripolis roll som levantinsk handelsstation mellan öst och väst; ett par romansk-arabiska fraser från det gamla medeltida lingua

franca i Tripolis ger pikant lokalfärg. Samma verkan har inmundigandet av delikatesser från Tripolis, stekt lamm, fisk och välkända sötsaker.

I Tripoli levde bagaren Khālid, huvudpersonen Karims vän. Khālid var skolad socialist men nådde efter syriska arméns intåg i Libanon under inbördeskriget och palestiniernas nederlag fram till övertygelsen att vänstern är död; socialismens ideologi kan endast överleva genom att transformeras till islamism. Det ideologiska engagemanget för de fattiga i Tripolis, jämte den praktiska militära organisation som vänstern byggt upp, blir grundstenarna för den nya utvecklingen, vars slogan är: "islam är lösningen". Islamiseringen går sedan fort – Khalid själv mördas snart av syriska krafter.

Khalid och hans idealism och framstegstro skildras med intensitet och medkänsla. Khoury som ofta gisslat det gamla kristna samfundet i Libanon för vidskeplighet och skenhelighet men som har en naturlig förståelse för äkta andlighet har även tidigare beskrivit islamsk tro, särskilt dess mystik, i positiva termer. I mötet med muslimer i norr betonas också deras hövlighet och gästfrihet, gamla arabiska dygder som annars, enligt Khoury, numera ofta försvunnit.

Karim beger sig till möte i Tripoli med den islamistiske shejk Riḍwān (som för övrigt talar klingande skriftarabiska). Under mötet inträffar en central vänd-

ning i berättelsen. Shejk Ridwan visar sig vara kvar i korstågstens ideologier och framhåller som ledande ideolog den stränge 1300-talsteologen Ibn Taymiyya. Han insisterar på att få tillgång till gamla anteckningar av en död socialistkamrat som Karim är i besittning av. Karim vägrar, då han misstänker att shejk Ridwan vill redigera dem för att passa sina egna syften. Scenens höjdpunkt inträffar då shejken hotar att låta döda Karim om han inte får anteckningarna.

Med stor ekonomi har Khoury däri-genom tecknat en bild av nutida förhållanden efter kriget. Han motiverar islams växande popularitet och ställer sig sympatisk till dess grundtankar – men tar klart avstånd från islamismen i dess stränga och våldsamma form.¹²

I en bred och färgrik mosaik av episoder tecknas en konturstark bild av den typiska moderna libanesen med familjesammanhållning, utbildning, en lugn livsrytm och en simplistisk avnjutning av sex och mat, mot en bakgrund av krigets kaos och splittring. I Khourys texter brukar människor och trivialiteter lyftas av en visionär rymd, och så även här. Berättelsen hålls samman av återkommande kulturisotoper: dofter, maträtter, historiska monument.

12 Beskrivningen står fjärran från den grova satir med vilken till exempel Alaa al-Aswani och Nawal al-Saadawi skildrat dagens islamistiska företrädare i Egypten, vilka, enligt författarna utmärks av just skenhelighet, jämte maktmissbruk och opportunism.

V

Nyligen har även Hoda Barakat utkommit med en ny bok: *"Malakūt hādhā al-arḍ"* ("Denna jordens kungadöme").¹³ Denna från början frankofona och i Frankrike bosatta författare har länge givit några av de mest intressanta porträtteringarna av det samtida Libanon, först i *"Hujar al-ḍahk"* ("Skrattstenar") som behandlade krigssituationen, sedan som nämnts ovan framförallt i skildringen av det historiska Beirut i *"Vattenplöjaren"*.

I sin senaste bok utvecklar hon det historiska perspektivet ytterligare. Khourys sökande efter ett medium för att förmedla minnet har en nästan exakt motsvarighet i en textpassage i Barakats roman. Det är en av romanens båda huvudpersoner från den libanesiska bergsbyn, bondsonen och sångaren Tannous som berättar för sin syster Salmā, den andra huvudpersonen, hur han upptäckte sången som kommunikationsmedel:

Och därvid tvivlade jag på min förmåga att förmedla till dig vad jag lärt, fullständigt och djupt. Framförallt därför att jag inte lärt med ord så att jag kan lära dig, utan jag har lärt med min röst. Så hur skall kunna jag överföra till dig vad jag lärt med min röst?

(s. 281f.)

Tannous berättar hur han under sin

13 Hudā Barakāt: *Malakūt hādhā al-arḍ*. Där al-Ādāb, Bayrūt 2012.

långa resa i Syrien lyssnat på en grupp musikanter på ett kafé i Damaskus. Det är särskilt sångaren i gruppen som fångslar honom. Tannous kan inte se honom men lyssnar betagen till den underbara rösten

... som tycktes be orden och förneka dem på samma gång ... sångarens ord som alla handlade om kärlek vred sig och förvandlades och slank från kärleken till kvinnor till kärleken till Gud och vidare till kärleken till allt. De dröjde inte kvar vid något enstaka ansikte men i mitt hjärta dök alla de ansikten upp som jag känt och älskat i mitt liv: min fars, Jesu ansikte, min mors och ditt ansikte, Salma.

(s. 284)

Både Khoury och Barakat talar om kärlek som den förlösande energin: ord uttrycks i kärlek, översätts till kärlek, energi frigörs, minnet kan förmedlas vidare. Khoury, en agnostiker, begränsar sig (i detta verk) till den sexuellt relaterade kärleken; Barakat, inte känd för att vara religiös, avser däremot den mystiska kärleken som omsluter allt. Kanske inte en tillfällighet att begreppet kärlek står så centralt i bådas verk, i tydlig motsats till det hat som präglar krig och ideologiska motsättningar i Mellanöstern och på andra ställen.

Tannous kommer från en familj som är känd för sina goda sångröster. De blir ofta ombedda att sjunga, typiskt

hymner och recitationer i samband med gudstjänsten och andra religiösa högtider. Tannous själv har svårt att lyckas med något praktiskt företag, som bonde eller affärsman, men han förverkligar sig själv genom sin sång. Citaten ovan ingår i beskrivningen av Tannous' resa i Syrien. När han upptäckt sångens förmåga fortsätter han till Aleppo och studerar traditionell arabisk sång där, lär teknik och lyssnar på kända förebilder. Aleppo har gammalt rykte för sin sång i arabvärlden, deras skola leds av ansedda experter och många sångare från andra delar av arabvärlden söker sig till Aleppo för att lära mer.

Tannous upptäcker en dag att han fått en ny röst att sjunga med, en som rör publiken och honom själv till tårar. Med sin nya röst kan han föra ut sina känslor. Tack vare den blir han känd och lyckas också vinna sin älskades kärlek.

Men det är inte endast Tannous som översätter sitt personliga minne till sång. Författaren själv översätter från det kollektiva minnet: den traditionella arabiska sången hålls fram som ett uttryck för arabisk identitet. Den visar på en hög kulturell nivå, den går tillbaka till den klassiska guldåldern och är en konst som man måste studera i många år för att uppnå mästerskap i. Den förenar vidare kristna och muslimer och neutraliserar religiösa motsättningar. Staden Aleppo blir platsen för denna kulturella historiska symbios, med sina

många kyrkor och kristna minnesmärken jämte moskéer och medeltida islamiska monument. Den djupt kristet religiöse Tannous köper en Koran för att lära korrekt klassiskt arabiskt uttal.

Även utan kännedom om arabisk musik och utan att kunna höra den förstår läsaren att detta är en speciellt arabisk uttrycksform, olik västerländsk musik. Författaren förmedlar genom sin text, till arabiska och icke arabiska läsare, de många konnotationer som ligger i begreppet: skönhet och innerlighet, andlighet och känslor, svårighetsgrad och kultur - och en identitetsskapande gemenskap.

Barakats roman handlar om en familj i en kristen bergsby i norra Libanon från 30-talet och fram till tiden för inbördeskriget. Det traditionella vardagliga bylivet står i centrum. Glimtar från yttervärlden tränger igenom: det händer att folk från byn besöker Beirut och flera av dem immigrerar enligt det typiska libanesiska mönstret, till Nord- och Sydamerika och till Australien. De stora händelserna ger eko även här: andra världskriget, det franska mandatet, Libanons självständighet, och slutligen inbördeskriget. Men medlemmarna av familjen al-Muzawwaq tillbringar huvudsakligen sina liv i byn och deras öden utspelas inom detta trånga område.

Romanens utgångspunkt är det ödesdigra snöoväder som överraskar familjefadern och hans lille son Tannous när

de är ute i bergen. Fadern sänder hem barnet på åsna och fortsätter själv i snön där han omkommer. Tannous och hans syster Salma och deras syskon växer upp under fattiga omständigheter - även modern går tidigt bort. Morbröder och farbröder övertar ansvaret för barnen. Tannous och Salma är hängivna maroniter, Tannous tillbringar en tid av sin ungdom i kloster i avsikt att bli munk och det är naturligt för båda att i olika sammanhang hänvända sig till Gud, Jesus och Maria för hjälp och åkallan och för att begrunda sig själva och sina liv.

Livet i byn framskrider med giftermål och bröllop som naturliga höjdpunkter. Salma går i skola hos italienska Mussolinistrogna nunnor. En rik morbror bygger hotell för turister i en närliggande stad. En häftig men kort strid utbryter mellan byns ungdomar och shiiter från Baalbakområdet. En fransman som stjälar gummi från franska hären och säljer med tjänst besöker familjen i hemlighet och av en olyckshändelse blir han mördad. Tannous flyr till Syrien. En yngre familjemedlem, Butrësa ((Butros) studerar till ingenjör i Tripolis och skickar sedan hem det mesta av sin lön. Huset byggs ut till två våningar och en äppellund anläggs. En farbror förälskar sig i en egyptisk filmstjärna på besök i grannstaden, reser efter henne till Egypten men måste nesligen återvända. Salma som förblir ogift upplever ett ställföreträdande moderskap när hennes syster får en

dotter, Hind, som de båda hjälps åt att hand om.

Efter många år kommer Tannous äntligen hem. Så går åren i en blandning av omvälvande och triviala händelser. I slutet av romanen gifter sig Hind på Hotell Carlton i Beirut och Butresa blir dödad av en tillfällig bomb på gatan utanför flyktinglägret Tell al-Za'tar (under inbördeskriget).

Tannous berättar senare för Salma om sin vistelse i Syrien, bl. a. om den plötsliga insikten om sångens möjligheter. Detta kapitel i romanen förtjänar särskild uppmärksamhet. I Syrien har Tannous upplevt förhållandet mellan kristna och muslimer på ett annat sätt än som den vanliga grannfientligheten i Libanons berg: I Syrien finns många kristna i en muslimsk majoritet och en slags symbios tycks existera mellan de båda befolkningsgrupperna. De kristna kämpar sida vid sida med muslimer mot yttre fiender, som turkar eller fransmän. Kristna uppskattas också för att de vårdar det arabiska språket! När Tannous förälskar sig är det i en muslimsk kvinna. Här uppstår dock en olöslig konflikt: flickan vill gifta sig och flytta med Tannous hem till byn i Libanon men Tannous känner sig tvungen att bryta förbindelsen. Som född muslim skulle flickan, även om hon konverterade till kristendomen vilket hon vill, aldrig accepteras i byn. Han kan inte utsätta henne för detta främlingskap.

Samtidigt vet Tannous att han själv måste återvända till byn, där han naturligt hör hemma.

När Barakat väljer markörer för att uttrycka –"översätta" – det kollektiva minnet blir de delvis andra än Khourys. Till att börja med har hon valt bergsbyn, en stereotyp bild av Libanon och väletablerad i likhet med den kända bilden av Beirut. Det traditionella bylivet vilar i sin historiska kontinuitet och oföränderlighet. Just det triviala och återkommande blir arketypiskt.

Liksom Rabee Jaber utnyttjar Barakat landskapet för att ge form och färg åt sin berättelse. Och då är det påfallande att snön spelar en central roll. De tre första avsnittet heter alla "Snö" och beskriver det stora oväder som dramatiskt förändrade familjen Muzawwaqs liv:

Snö, nej hagelskurar, vita fläckar
som nu täcker marken. Den askgrå
himlen kunde inte längre skiljas
från den vita jorden. Snöandet
avtog i styrka och en dimma tjock
som filt sänkte sig. Det var omöjligt
att se bergsstigen och bedöma hur
långt de hade kvar. (Landmärken
som) Franska rummet, Brunnarna,
Mar Safaronious grotta, Jesu hjär-
tas kors... ingenting. Efter Patriar-
kens svala drucknade hela det öde
landskapet i denna vispade och
klistriga mjölk...

(s.19)

Det är knappast vad vi väntar oss i en beskrivning från Mellanöstern. Öknens

torka, flodlandskapets trädgårdsplanteringar, bergssidornas terrassodlingar ja, men inte det vintriga snölandskapet. Snö förekommer visserligen på många håll i Mellanöstern men här framstår det som en typisk libanesisk symbol.

Från matbordet känner vi igen arak och rå *kubbeh* som libanesiska markörer vilka även Barakat ofta låter servera i romanen. *Kubbeh* blir även generell syrisk-arabisk, Tannous berättar att i Aleppo fanns sjutton olika slags *kubbeh*, araken däremot behåller förstås sin anknytning till det kristna Libanon. Kanske äppellunden också skall räknas hit, den nyodlade med astrakanäpplen, utöver de traditionella träd som oliver och mullbärsträd som redan finns i byn.

Barakar använder libanesisk dialekt som markering i enstaka ord i dialogen, till exempel frågeadverbet *lēsh?* (varför), och i tekniska termer. Annars är dialogen konventionellt skriven på standardarabiska med bibehållande av rent skriftspråkliga former som *laysa* och *lam* med perfekt. På så sätt signalerar hon libanesisk tillhörighet men undgår den starka verkan av dialekt i Khourys verk.

I den libanesiska byn är den kristna miljön totalt dominerande. I likhet med Khoury och Rabee Jaber använder Barakat kristna symboler för att markera den libanesiska särarten: de agerande åkallar Gud och Jungfru Maria i sitt vardagliga tal, de går i kyrkan om söndagen och ber ofta personliga böner. Kyrkan och klostret utgör naturliga inslag i by-

miljön, präst och munkar och nunnor likaså. Kyrkklockor ringer, psalmer reciteras.

Däremot skiljer sig Barakat från de andra två författarna genom att låta en stor andlighet ge djup och relief åt huvudpersonerna och denna är oundvikligt förbunden med den kristna miljön.

I berättelsen om Tannous' vistelse i Syrien finns en laddning liknande Khourys beskrivning av sunnimuslimerna i Tripoli. Barakat framhåller de kristnas starka ställning och samverkan med muslimer (de flesta sunniter) och inskriver den kristna traditionen i den större arabiska där olika religiösa grupperingar förenas i sitt gemensamma kulturarv, här i form av sång och arkitektur från klassisk islamisk tid, och dessutom i den moderna tidens kamp för syrisk självständighet.

Summering

Det litterära libanesiska katedralbygget har tillförts nya monumentala byggnadsdelar.

De verk som presenterats här har alla det gemensamt att de målar Libanons historia. De är litterära bearbetningar men bygger på historisk information. Deras anknytning till nutiden är uppenbar; de är inte genreromaner eller historiska kostymromaner utan vill beskriva valda perspektiv ur nutiden som delar av historien, och huvudpersonerna är individuellt porträtterade. Trots många olikheter begagnar sig dessa författare en återkommande rekvisita som

för läsaren tydligt mejslar ut libanesisk identitet och särart: Beiruts roll som brännpunkt för utvecklingen; libanesiska doft- och smakspår; lokalangivelser; kristna attribut (kyrkor; hymner och böner; kors om halsen) samt inte minst traditionell etisk kodex som hövlighet och gästfrihet (drag som delas av muslimer och kristna).

Den libanesiska dubbelheten är ett tematiskt ledmotiv. Som Samir Kassir är nog med att framhålla, är Libanon i första hand ett arabiskt land. Samtidigt utmärks Libanon, till skillnad från andra arabländer, av nära interaktiviteter med Väst, bland annat genom en lång tradition av utvandring. Denna mångfacetterade identitet går igen i dessa texter. Dessutom har Libanon sin särprägel, sin egen identitet, präglad av mångtusenårig historia där undergång och återuppståndelse avlöst varandra (som i den gamla feniciska myten om

Adonis). Slutligen: bilden av Beirut som en spegel, eller Beirut ovan och under jorden, som Khoury, Jaber och Barakat alla på något sätt använder, är ett sätt att mytologisera den traditionella fragmentariseringen och splittringen. I spegelns reflektion får identitetslösheten en positiv laddning. Libanesen måste – och har möjlighet att – skapa sin identitet på nytt.

Så översätter dessa författare sin kultur från sitt minne till litteratur genom att hålla sig till ett fåtal underliggande teman och genom att lägga in emblematiska lätt igenkännliga kännetecken för Libanon. Med det nya målspråket kan de göra sitt minne åskådligt både för den västerländske och för den arabiske läsaren.

OM FÖRFATTARNA

MARIE ANELL

*journalist och översättare
marieanell@hotmail.com*

KERSTIN EKSELL

*professor i semitisk filologi vid Köpenhamns universitet; översättare
eksell@hum.ku.dk*

ANDERZ HARNING

(1938-1992) författare och kulturjournalist

TETZ ROOKE

*professor i arabiska vid Göteborgs universitet; översättare
Tetz.Rooke@sprak.gu.se*

INGVAR RYDBERG

*hedersdoktor vid Lunds universitet; översättare
i.rydbeg@tele2.se*

MAHA SLEEM

*cand. mag i arabiska från Köpenhamns Universitet
mahasleem57@yahoo.com*

OM NAQD OG BIDRAG TIL NAQD

Naqd er et tidsskrift, der søger at formidle ny viden om Mellemøstens moderne litteratur til et bredt publikum. I Naqd modtages også gerne artikler om ældre, mellemøstlig litteratur, så længe tilgangen til denne litteratur afspejler nye litterære teorier og metoder anvendt på samme litteratur.

Bidrag bedes sendt elektronisk til Claus V. Pedersen (clausp@hum.ku.dk). Bidrag indsendes i Word for Windows eller med Word compatible formater. Bidrag med arabisk, persisk eller tyrkisk skrift skal være i Unicode eller i anden med Word kompatibel font.

Indsendte bidrag garanteres ikke optagelse i Naqd.

ISSN: 1399-8811